Université Lumière LYON 2
ICOM
Ecole Doctorale E.C.L.I.P.S

Identité du rock et presse spécialisée.

Thomas MANSIER
Sciences de l'Information et de Communication
Doctorat nouveau régime
Directeur de Recherche : Jean-François TETU
Soutenue le 3 Décembre 2004
N° national : 0012624X

Membres du Jury : Antoine Hennion

Table des matières

Remerciements à . 1

Introduction . . 3

1. Définition musicale . 9

2. Origines historiques de la médiation rock / culture des jeunes . . 13

a. Inscription dans la culture de masse . 13

b. Reconnaissance de la jeunesse . 15

c. Une culture rebelle, une contre-culture . 17

d. Rejet du caractère commercial du rock . . 22

3. L'état actuel du rock : dépasser la contre-culture. . 24

a. La valeur idéologique du rock est tributaire du contexte historique . . 24

b. Passage à l'auto-référence . 26

c. Un accord toujours réel avec la jeunesse, mais avec quelle jeunesse ? . . 27

d. Nouveau positionnement de l'amateur de rock au sein de la société de consommation . 30

e. Apports théoriques de la scène techno . 34

4. Rôle et fonctionnement de la presse spécialisée . 36

a. Le rock est multimédiatique . . 36

b. Importance historique de la presse rock en France . . 39

c. Une critique d'analyse et de jugement de valeur . . 41

d. La critique rock, un genre littéraire en soi . 45

e. Les contraintes économiques . 47

I . Une identité musicale ? . 51

1. Qu'en est-il du bon vieux rock ? . 51

a. L'ombre des statues . 51

b. La vieille génération ne lâche pas prise . . 59

c. La confrontation entre les 90s et les 60s est-elle équitable ? . 67

d. Des tentatives de réincarnations . 75

2. Des propositions nouvelles pour une nouvelle décennie . 82

a. Comment la musique électronique vint au rock . . 82

b. La techno vainqueur par K.O. . 87

Prendre l'accent français . 90

c. Un renouveau rock sous influence électronique . 96

d. De nouveaux sons ou de nouvelles références ? . 104

3. Le continent perdu : la culture rock . . 113

a. Se positionner dans le monde culturel . . 113

b. Le cinéma rock n'est-il qu'une question de bande-son ? . . 117

c. Livres culte et écrivains rock . 128

d. Une culture savante et/ou populaire . 136

II. Le métier de *Rock-Critic* . 143

4. Les critères de sélection . 143

a. L'importance de la personnalité . . 143

b. La réputation précède la réception . 153

c. Rester crédible . . 158

d. Un rock adulte ? . . 166

5. Le sens de l'histoire . 173

a. Une succession de périodes à ne pas rater . 173

b. Difficultés d'appréhension de la techno . . 181

c. La mort du rock . 194

d. Transcrire les enjeux du présent . 201

6. Jeux d'influence . 206

a. Batailles entre spécialistes . 206

b. L'avis anglo-saxon . . 214

c. Identités différenciées des rédactions . 219

d. Réagir aux choix du public . 227

III. les enjeux économiques . . 235

7. Chiffres de ventes et sens critique . 235

a. Différence entre choix critique et ventes publiques . . 235

b. Le triomphe commercial est par essence suspect . . 241

c. Rencontre des choix critiques et des chiffres de ventes . 249

d. Appartenir à une industrie . 255

8. Une politique éditoriale critiquée . . 262

a. Nouveaux marketings . 262

b. Nouveaux territoires de l'industrie musicale . 269

c. Vendre des unités . 277

9. Nouvelles technologies et nouvelle consommation . 282

a. Capitaliser sur le passé . 282

b. Les problèmes de format . . 292

c. Les cyber-angoisses du disque . 300

d. Une nouvelle consommation . 308

Conclusion . 319

Bibliographie . . 325

Références Universitaires . . 325

Documents, écrits d'artistes, etc. . 328

Annexes . . 351

Document 1 : Présentation générale du rock. . . 351

Document 2 : Présentation historique de la presse rock. . 364

Document 3 : La fascination pour les sixties. . 364

Document 4 : Les qualités icôniques de Kurt Cobain. . 366

Document 5 : Le rejet de la dance par la critique. . . 368

Document 6 : Les musiciens électroniques français et le marché du disque. . . 369

Document 7 : Adéquation d'un mythe vivant avec l'actualité. . . 372

Document 8 : L'âge des rockers et la critique. . 375

Document 9 : Passage des *Inrockuptibles* à un rythme hebdomadaire. . . 376

Document 10 : Rock et bon goût. . 377

Document 11 : Démêlés d'un journaliste avec une attachée de presse. . 379

Document 12 : Etude américaine de 2004 sur l'impact du peer-to-peer sur les ventes de disques. . . 381

Document 13 : Une nouvelle pop culture ? . . 383

Remerciements à

Laurence, qui m'a supporté dans tous les sens du terme, ma famille et mes amis, à qui je viens d'ôter la blague récurrente « et cette thèse, elle est bientôt finie ? », Monsieur Jean-François Têtu pour ses remarques et ses conseils avisés.

« Nous sommes les enfants d'un désir de changer le monde que nous n'avons pas transmis à nos enfants. Nous serons, de ce fait, les vieillards les plus colériques de l'Histoire. Nous demanderons qu'on réalise tout ce que nous exigeons, parce que c'est comme ça que nous avons été habitués à vivre. La plus jeune génération, elle, a deux postures : la première est de n'en avoir rien à foutre de rien, du moins de rien de ce qui concerne le monde au-delà de leur bande d'amis et de leur univers délimité - ce qui est tout à fait compréhensible et sain -, et la seconde est une sorte de mentalité "boulot-boulot" que je ne comprends pas complètement. Voilà ce qui sépare les gens, pas la musique. A cet instant précis, j'affirme que le monde entier, tout l'Occident en tout cas, aime la même musique. Les genres changent un peu, mais en fait tout le monde aime la même musique : la pop music. Y a rien d'autre. » David Bowie, entretien avec le magazine Epok (septembre 2003)

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

Introduction

L'autre jour, dans un bus, on tombe sur une lectrice des Inrocks qui nous raconte cette histoire. Pendant des années, elle a lu le journal, tout sur les groupes de rock, sans jamais écouter un seul disque car elle n'avait pas assez d'argent pour se les offrir. Pendant des années, elle a donc lu la musique qu'elle aurait dû écouter, elle l'a imaginée sans jamais l'entendre, elle s'en est fait des idées par les mots qui lui passaient sous les yeux. Lectrice de CD, faute de lecteur de CD. L'histoire charmante, on le voit, se termine ainsi. En fac, elle tombe sur une chouette bande de copains plus riches qu'elle, lesquels possèdent tous les disques dont elle n'a jamais apprécié que les comptes rendus. Ils les lui prêtent. Et sa discothèque de tête devient réelle. A entendre ce qu'elle a lu, elle est parfois déçue - mais pas toujours. Elle dit par exemple, sur un ton qui donne à comprendre ce que signifie manger après avoir eu très faim, que Divine Comedy est encore plus beau qu'elle ne l'avait imaginé. La nuit, on rêve au cerveau de cette jeune fille comme à un faramineux juke-box de disques racontés. [1]

Cette charmante histoire me paraît être une introduction exemplaire à un travail de recherche centrée sur la presse rock. S'y exprime en effet ce que l'on pourrait considérer comme un idéal du journalisme rock : donner au lecteur l'envie de musique, voire y suppléer par l'écriture. Si ce texte laisse entendre que la presse rock peut se suffire à

[1] ***Pour les amateurs, voici la conclusion de l'histoire : « (La suite de mon rêve est moins avouable. La jeune fille est kidnappée par le service rock du journal, on lui pose des électrodes sur les tempes pour tenter de capter la musique de nos chroniques. Tout le monde est déçu, à part l'un d'entre nous qui trouve que le résultat ressemble à des chutes de studio des Beach Boys .) » Viviant, Arnaud, "Sens dessus dessous", Les Inrockuptibles 107, 4 juin 1997, p.14.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

elle-même, il ne faut pas pour autant oublier l'importance dont elle peut relever pour le chercheur désireux de comprendre l'histoire et l'actualité du rock. Le *Dictionnaire du rock* [2] , référence encyclopédique en la matière, précise ainsi que ses principales sources d'informations sont les diverses publications constituant la presse spécialisée. Cette presse n'a toutefois pas qu'un intérêt littéraire ou informationnel. Elle est aussi ce qui distingue les amateurs de musique entre eux, ceux qui écoutent indistinctement de la musique (influencés par les programmations radiophoniques ou télévisées) de ceux qui font preuve d'effort pour elle (en cherchant de nouvelles références au sein de cette presse spécialisée). Approcher le rock via sa presse spécialisée n'est donc pas anecdotique : il suppose que l'intérêt que l'on porte au rock n'est pas seulement musical, mais constitué d'une multitude d'éléments que l'écrit spécifie bien plus que la seule écoute.

Le rock semble avoir changé dernièrement : l'amateur le sent confusément en observant les éléments qui composaient jusque-là l'identité plus ou moins stable de sa musique préférée. La lecture de la presse spécialisée confirme cette impression : le rock à l'issue des années 90 n'est plus le même que celui que l'on connaissait depuis ses origines, ou plutôt celui que l'on décrivait depuis les débuts de la presse spécialisée.

L'iconographie de couverture du *Dictionnaire du rock* laisse pourtant supposer que rien n'a changé au sein du rock à la fin des années 90 : on y fait référence aux mêmes stars, les deux tomes étant illustrés l'un avec les Beatles, l'autre avec les Rolling Stones, effectivement l'une des grandes dissociations du rock. Mais la photographie du boîtier regroupant ces deux tomes et l'index nous apporte d'autres indications : on y voit un groupe de jeunes gens (principalement des filles) pressés contre une barrière, vraisemblablement dans l'attente du passage d'un groupe de musiciens. Le rock est ainsi présenté en tant que phénomène social, touchant la jeunesse (opposée à l'autorité, aux adultes qui tiennent la barrière, laquelle sert aussi à séparer le public des artistes), et enfin, vu le style vestimentaire, ancré dans une époque précise, les années 60. Ce que confirme le choix des deux groupes choisis pour illustrer chaque tome. Alors que le jazz et la musique classique présentaient une iconographie qui essayait de résumer ces musiques (par la représentation d'instruments) dans une certaine intemporalité, le rock est inscrit dans son historicité [3] .

Le problème se situe justement là, dans ces choix esthétiques censés symboliser le rock : ce dernier est toujours ramené aux associations, à l'identité héritée des années 60. Il semble enfermé dans une célébration du passé, voire défini immuablement depuis celui-ci. Dans les années 60, la musique rock est le média des jeunes, le média de leur rébellion face au système. Cette médiation semble évidente pour tous, et notamment pour les lecteurs de la presse rock qui, depuis ses origines au sein de la contre-culture, a su imposer cette idée à son public. La presse spécialisée a toujours diffusé cette association musique rock = adolescent rebelle, et ses lecteurs l'ont intégrée, poussant cette logique

[2] Assayas (2000) p.III.

[3] Il ne saurait de toute façon se résumer à son instrument symbole, la guitare, car cela pourrait empêcher la présence en ces pages des artistes rap ou techno.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

identitaire à leur propre cas : je suis amateur de rock, je suis donc un adolescent rebelle (ou son équivalent intellectuel). Si la musique rock est la médiation de la figure mythique de l'adolescent rebelle, l'amateur, en se tournant vers le rock, ne s'approprie pas seulement une musique, mais aussi la part d'identité qui lui est associée depuis maintenant des années. Le problème se pose dès lors en deux temps pour la presse rock des années 90 :

1er temps : cette association musique rock/adolescent rebelle prend l'eau de toute part. C'est ce que les divers travaux récents sur le rock, que nous rappellerons dans notre introduction, démontrent tous.

2e temps : la presse est bien consciente de cette évolution de son objet d'analyse, mais elle ne sait pas comment la présenter à ses lecteurs qu'elle pense rétifs à de telles transformations.

Ce travail de recherche se propose d'analyser comment la presse spécialisée essaye de faire accepter à son lectorat une nouvelle identité du rock en opposition assez marquée avec les définitions précédentes données dans ses pages. Je ne propose ni un travail de musicologie, ni d'analyse littéraire, mais l'observation de l'évolution (sur dix ans) d'un discours critique confronté à la transformation de son objet d'étude. Mon sujet se présente ainsi via l'approche d'une double médiation : comment le rock gère-t-il le fait de ne plus être le média qu'il a été jusque-là (de la jeunesse, de sa rébellion), et comment la presse gère-t-elle l'explication de cette transformation à un lectorat fidèle (donc par définition rétif à tout bouleversement de ses habitudes). A travers ces questions, c'est l'identité même du rock actuel qui est interrogée.

Pour mener à bien ce travail d'analyse, il m'est nécessaire de présenter les grandes réflexions sur le rock, pour la plupart issues des années formatrices des années 60 (« l'âge d'or » du rock), puisque mon intérêt se porte sur la présentation du changement d'identité effectué au cours des années 90 – or qui dit changement dit différence par rapport à un modèle original et donc connaissance de ce modèle original. La suite de cette introduction rappelle ainsi l'état des recherches sur le rock et celles (plus rares) sur sa presse. Antoine Hennion, dans son analyse de *La passion musicale* [4] , a su distinguer les deux types d'approches universitaires existantes du rock tout en les intégrant à sa problématique. Selon lui, la passion musicale peut se présenter sous deux formes : le ravissement de l'amateur (amour intime d'un individu pour une œuvre) et le collectif en fusion (assemblée indifférenciée excitée par la musique). Soit l'opposition entre musique comme objet esthétique et musique comme moyen d'une performance collective. Du coup, deux littératures sur la musique coexistent : celle qui commente l'objet musical, admet son irréductibilité d'œuvre d'art et les pouvoirs qui lui sont ainsi conférés, et celle qui le conteste pour rapporter son pouvoir à ses déterminations sociales, le considère comme simple élément fondateur d'un groupe social [5] . Je m'arrêterai donc sur l'ensemble

[4] Hennion (1993).

[5] Pour sa part, Antoine Hennion conçoit la musique comme une théorie de médiations : tout se passe entre le public et la musique, dans l'espace existant entre l'amateur et l'œuvre où se trouvent les interprètes et divers médiateurs tels que des lecteurs de disques, des articles de presse, etc.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

de ces approches, ainsi que sur les médiations qui permettent la rencontre du public et de l'œuvre musicale, pour offrir un panorama des analyses centrées sur le rock tel qu'il est défini depuis les années 60, sur son état actuel et sur sa presse spécialisée.

Le développement en lui-même se concentre plus précisément sur ce qui est offert au lecteur de la presse rock vierge de toute lecture universitaire. Les propos de la presse rock relaient ou non les théories des universitaires qu'elle ne semble pas connaître (voire refuse de connaître, les journalistes rock adorant se moquer de ce type de travaux [6]). Je cherche à déceler en leur sein quelle identité du rock est fournie au lecteur, sans troubler ce discours avec ces conceptions universitaires. Ma méthodologie fut donc de lire l'intégralité du discours de cette presse rock (selon la sélection d'un corpus dont je m'entretiendrai plus loin) avant même de consulter les travaux existants sur le sujet [7] .

Je sais qu'il y aura toujours des voix de spécialistes qui s'élèveront pour m'accuser d'avoir privilégié tel texte au détriment de tel autre au sens complètement différent. La critique rock est une critique plurielle, qui laisse toutes les opinions s'exprimer : j'ai donc essayé, au cours de mon travail de recherche, de relever les articles les plus exemplaires, dont les propos recoupaient ceux d'autres articles. Il m'a fallu pour cela lire exhaustivement la production de toute cette période, en relever les lignes de force mais aussi (et ce fut souvent le plus dur, car la qualité d'écriture est parfois telle qu'elle peut conduire à l'acceptation a priori de ces propos) en rejeter les visions intéressantes mais esseulées.

Le but de cette recherche n'est pas non plus de relever qui a eu tort ou raison, qui a su prévoir les évolutions musicales et qui s'est au contraire refusé à les accepter. Certains propos en ce sens sont relevés, mais uniquement dans le but d'évaluer l'évolution du discours présenté et ses raisons. De même, je ne vais pas essayer de donner une définition de la valeur pure d'une œuvre musicale ou autre : ce n'est pas mon propos, d'autant plus que dans le rock la subjectivité de goût est assumée comme telle. Je vais plutôt essayer de tracer les grandes lignes qui peuvent rentrer en compte lorsque le critique doit prononcer son avis au sein du milieu journalistique rock.

Le choix du corpus s'est établi autour de lignes de conduites objectives établies au

[6] Exemple de compte-rendu d'une publication universitaire : « ***L'ouvrage, Rock: De l'histoire Au Mythe - un titre qui n'a rien à envier aux plus pénibles essais (Le Rock, Cet Inconnu, Le Rock, Terre De Contrastes , etc.) - rassemble des études commises avec le ravissement de celui qui s'encanaille sur ce nouvel (?) objet d'étude par quelques universitaires en mal de sujets de thèses et de colloques. Chacun rivalise de lourdeur et d'ingénuité et respire le labeur scolaire de l'étudiant-en-DEUG-qui-essaie-de-faire-commeles-grands - quant au lecteur, il se sent très gêné par tant de candeur. Et l'un d'enfoncer à qui mieux-mieux les portes grandes ouvertes de l'évidence, tandis que l'autre réinvente avec délectation la roue. Et l'un de se lancer à corps perdu dans un pathétique essai d'analyse de contenu de... R&F , en piochant ses morceaux choisis de citations dans des numéros vieux de dix ans. Et un autre de raconter avec mille précautions l'exaltation d'un concert, puis de s'essayer avec bien du mal à une analyse tortueuse sur les rapports du public avec l'artiste, le disque et la scène, renvoyant à une réalité suprême : la musique. Le tout étant assorti de schémas laborieux.*** » Raciquot-Loubet, Pascal, "(Rires)", *Rock&Folk* 292, décembre 1991, p.12.

[7] Même si ma connaissance sur le sujet n'était pas vierge, puisque j'y ai déjà consacré un premier travail de recherche avec mon mémoire de DEA *Mythes rock et presse spécialisée*. Mansier (2000).

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

départ du travail de recherche. Pour pouvoir prétendre participer à l'évolution du discours que je désire observer, les sources doivent provenir d'une revue spécialisée dans la musique rock mais généraliste (et non hyper-spécialisée, ce qui enlève les journaux consacrés aux sous-genres comme le hard-rock, le rap ou la techno), couvrant l'ensemble de la période définie (soit 1991-2001), et reconnue comme voix intégrante du milieu (c'est-à-dire que l'avis prononcé par tel journal pourra être discuté par tel autre). Ce qui limite à deux titres répondant intégralement à ces critères (*Les Inrockuptibles* et *Rock&Folk*), sélection que j'étends à deux autres publications (les pages culturelles du quotidien *Libération* dont le lecteur des deux précédentes ne peut ignorer l'importance ; et le magazine *Technikart*, apparu dans la deuxième moitié de la décennie mais au discours s'intercalant au sein des autres) [8] . Voici une présentation rapide de chacun de ces titres.

Rock & Folk [9] , fondé en 1966 et apparaissant comme « ***l'outil de référence ultime, l'arbitre du rock en France*** » [10] dans les années 70 et le début des années 80, a plutôt mal négocié les années suivantes. Il semble en effet dépassé au sein d'une époque où ***« les goûts du public, bouleversés par l'arrivée du clip, la libéralisation des ondes et une présence plus familière du rock dans les médias, évoluent »***. Au fond du gouffre éditorial et financier, le titre est racheté par les éditions Larivière, qui rappellent Philippe Manœuvre, une figure de ses heures de gloire partie sur les plateaux télévisés (*Les Enfants du rock*), au sein de la rédaction. Ce dernier va devenir rapidement rédacteur en chef, et relancer le magazine au cours des années 90, même si celui-ci est parfois moqué comme le grand ancêtre du genre ayant un peu tendance à radoter.

La presse rock française a vécu depuis ses origines sous la forme d'un duel entre deux grands titres spécialisés, les mensuels *Rock&Folk* et *Best* [11] . Ce dernier a disparu des kiosques en 1994. Ce sont *Les Inrockuptibles* [12] qui prennent pour les années 90 la place laissée vacante. La jeune revue (fanzine [13] fondé en 1986 devenu magazine – trimestriel, puis mensuel et enfin hebdomadaire depuis 1995 – à part entière deux ans plus tard, arrivé à maturité avec la nouvelle décennie) se présente originellement en

[8] Notons d'ailleurs que si l'on s'en tenait strictement aux critères premiers, il ne resterait en fin de compte que *Rock & Folk*, *Les Inrockuptibles* se transformant au milieu de la décennie en journal de culture et de société plus que de rock.

[9] Tirage de 76 962 exemplaires en 1998 (36 966 en diffusion totale), 69 070 en 2002 (41 579 diffusion totale) (source diffusion contrôle). Chiffres éloignés de sa grandeur passée : 75 000 exemplaires au milieu des années soixante-dix, le chiffre des 120 000 étant dépassé dès 1978 pour cumuler à plus de 180 000 exemplaires en 1983. Cf. Fourment (1987), p.413-416.

[10] Et suivants : Assayas, Michka, *Dictionnaire du rock*, 2000, s.v. "Presse", p1440.

[11] Qui connaissait un tirage moyen de 125 000 exemplaires dans la première moitié des années soixante-dix, pour culminer à 165 000 exemplaires au début des années 80

[12] Tirage de 71 933 exemplaires en 1998 (37 822 en diffusion totale), 78 742 en 2002 (42 257 diffusion totale). (chiffres diffusion contrôle)

[13] Publication produite par des amateurs consacrée aux artistes qui les touchent, voire qui les obsèdent, d'où l'utilisation du terme fan (fanzine étant la contraction de magazine de fan).

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

opposition à la presse rock établie de l'époque, voire à l'époque même : elle ***« prône l'austérité, le noir et blanc (...) et l'authenticité »***, contestant ***« les valeurs des années 80, recherche d'argent, goût du clinquant, cynisme et affirmation de la légèreté comme valeur. »*** [14] Pour ce faire, elle défend en priorité les gens de sa génération et leur conception de la musique, néglige les grandes figures historiques pour ne reconnaître que les artistes cultes ou maudits, peu connus du grand public ou oubliés de l'histoire officielle. Cette approche d'esthète de la chose rock leur confère une réputation d'austères jansénistes au sein de la presse rock.

Le choix des deux autres publications peut sembler arbitraire, voire subjectif. Mais outre les raisons invoquées plus haut, je peux prétendre à sa validité par la référence à la seule anthologie des textes de critique rock française existante [15] : le premier (et pour instant unique) volume du *Rock et la plume* consacré aux années 1960-1975 intègre en effet des textes parus dans journaux non spécialisés, principalement *Actuel* (qui n'était pas un magazine musical, mais culturel ; il laissait toutefois une grande place au rock dans la mesure où il faisait partie de la contre-culture), l'annonce du deuxième volume précisant pour la période suivante la sélection d'articles parus dans *Libération*.

Le magazine *Actuel* a disparu avec les années 70 pour réapparaître dans les années 80 puis redisparaître définitivement au milieu des années 90 (au profit d'une station de radio, *Nova*, et d'un magazine du même nom axé sur l'actualité culturelle parisienne). Le mensuel *Technikart* [16] , qui se présente comme un magazine consacré aux questions de culture et société, peut faire office pour les années 90 d'équivalent à l'*Actuel* des années 70 : ses pages sont consacrées à des reportages souvent sans rapport avec la musique (laquelle est d'ailleurs plus électronique qu'à proprement parler rock), mais l'écriture et les références culturelles inscrivent ses rédacteurs dans la tradition de la presse rock. Leur désir revendiqué d'analyser les phénomènes les plus futiles de la culture actuelle leur vaut chez leurs confrères d'être caricaturés en pseudo-intellos.

Libération [17] est un quotidien d'information générale, mais dont l'approche du rock forme une part importante de son identité. La renommée du service culturel de *Libération*, placé sous l'égide du journaliste Bayon depuis la deuxième formule du journal en 1981, a fait de « *Libé* »« ***le quotidien rock*** ». Tous les grands noms de la rock-critique française y écrivent, les articles peuvent être longs, d'une liberté totale, le ton acide et original, faisant preuve d'***« un dandysme glacial, cynique, hérité de Rock&Folk .***» Ces pages culturelles sont d'ailleurs à l'origine de la meilleure vente du journal [18] . Le directeur de publication, Serge July, explique ainsi à l'époque au chanteur Renaud, artiste malmené

[14] ***Assayas, Michka, Dictionnaire du rock, 2000, s.v. "Presse", p1441.***

[15] Verlant (2000).

[16] Tirage de 81 500 exemplaires en 1998 (34 623 en diffusion totale), 78 850 en 2002 (41 900 diffusion totale).

[17] Tirage de 244 116 en 1998 (171 861 diffusés), 234 403 en 2002 (166 275 diffusés).

[18] Le traitement de la mort de Serge Gainsbourg, le 4 mars 1991, nécessite deux tirages pour une vente totale d'un million d'exemplaires.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

dans son journal, que ***« " les pages culturelles dans Libé, c'est un Etat dans l'Etat : ils font ce qu'ils veulent, on n'arrête pas de lutter avec eux. " »*** Cet état de grâce s'estompe néanmoins au cours des années 90, notamment avec la formule 3 de *Libération* dirigée par Laurent Joffrin [19] . Cette liberté de ton propre au journal qui lui permet de parler d'artistes dont personne d'autre ne se préoccupe lui confère au sein de la presse rock le quolibet de journal élitiste.

Cette présentation du corpus faite, entrons dans le vif du sujet en présentant les différentes analyses universitaires du rock qui m'ont servi à identifier l'évolution du terme depuis ses origines jusqu'à la période qui m'intéresse.

1. Définition musicale

Avant toute chose, je renvoie le lecteur au texte présent en annexe qui est une reproduction de l'article de *l'Encyploedia Universalis* consacré au rock [20] . Celui-ci permet, outre une présentation globale des plus satisfaisantes sur l'histoire du genre, d'avoir en vue des grandes idées établies sur le rock. Il manque toutefois dans cet article des précisions qui me semblent importantes, notamment, pour bien comprendre les évolutions auxquelles le genre est confronté dans les années 90. Je vais donc faire un rappel musicologique rapide – car là n'est pas l'intérêt du sujet, et je ne suis d'ailleurs pas spécialiste – de l'identité basique du rock, tel qu'il est défini dans les ouvrages généraux s'attardant sur ces détails [21] .

Je commencerai par citer en premier lieu un critique anglais qui a donné, en réaction à la déperdition du rock au cours des années 90, une définition assez éclairante du genre :

A la naissance du rock'n'roll et de la culture pop, la musique ne comptait pour presque rien. Alors que tout le reste, tout ce qui entourait une chanson, la façon de la présenter, la moue du chanteur, la personnalité du guitariste, l'attitude du batteur, le contexte social, le style, ça oui, c'est ce qui nous a attirés quand nous étions des mioches, c'était le rock'n'roll. En deux mots : c'est pas ce qu'on fait, mais la façon dont on le fait. (…) [le rock'n'roll] c'était des bandes, des sensations de groupe, et une identité rebelle provocante, la seule défense positive contre un monde hostile : Et parfois, quand on avait de la veine, après avoir dansé avec Suzie, on couchait avec Suzie. [22]

On le comprend à la lecture d'un tel texte, la musicologie ne saurait prétendre fournir une

[19] Qui décide de « ***gifler les mandarins*** », ce qui a pour résultat de voir « ***les pages culture laminées*** »selon Bayon. Sabatier, Benoît, "Libérez Bayon !", *Technikart* 70, mars 2003, p48-52.

[20] Annexes Document 1.

[21] Lesquels semblent tellement couler de source qu'ils ne sont même plus cités dans les études plus précises. Je me base en conséquence sur l'ouvrage le plus facile d'accès dans le cadre universitaire, le *Que sais-je* de Henry Torgue, *La pop-music et les musiques rock*. Torgue (1997).

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

définition suffisante de la chose rock. Mais passer outre l'identité musicale du rock est tout aussi illusoire : il nous faut donc donner quelques points de repères musicaux, ne serait-ce que pour démontrer justement qu'elle est insuffisante pour définir le rock.

Le terme générique rock rassemble, dans le monde anglo-saxon, l'ensemble des musiques pop (rhythm'n'blues, rock'n'roll, pop music, hard rock, etc.) à destination du public des jeunes. Selon les occurrences, sont employés indifféremment les termes rock ou pop music : le deuxième est en fait le terme anglais, mais il est plutôt compris en France comme historiquement limité (des années 60 aux années 70). Hors cette limite, la musique pop rassemble tous les genres, de la musique de contestation sociale et politique à la variété la plus commerciale. Le terme rock lui est donc préféré parce qu'il refuse d'englober en son sein cette dernière catégorie, selon des prétextes qui souvent dépassent les seuls critères musicaux et que nous essaierons de découvrir.

La multitude de sous-genres qui constitue le rock empêche de donner une définition musicale à même de regrouper l'ensemble du terme : l'amateur ne peut que proposer soit une liste de ces variations autour du rock'n'roll originel (ce dont l'article présent en annexe s'honore très bien), soit une présentation technique du rock qui s'attarde sur son instrumentation la plus commune et sur sa structure musicale originelle (le rock'n'roll). La base instrumentale du rock se constitue du quatuor guitare/basse/batterie/chant (avec la possibilité de doubler certains instruments, souvent la guitare – l'une pour asseoir la rythmique, l'autre pour intervenir dans des solos basés sur l'improvisation instrumentale). Même si l'assise rythmique (basse/batterie) est la base du rock (la fameuse pulsation binaire), la guitare est l'instrument symbole du rock, l'objet de tous les fantasmes, présent dans les deux modèles musicaux (le rock'n'roll et le folk).

D'autres instruments peuvent intervenir dans la forme rock, même s'ils ne sont pas associés à son identité première. Par exemple : les claviers, qui se limitent au début à des citations du classique (soit autant de possibilités offertes d'étaler une virtuosité instrumentale éloignée de l'énergie première du rock [23]). Si à l'origine, cet instrument ne fournit qu'un simple accompagnement mélodique (sous forme d'une nappe sonore ou de notes successives) capable d'improvisation à l'instar de tous les instruments basiques du rock, il prend une autre place avec l'irruption du synthétiseur au début des années 70, pouvant reproduire des sons existants ou en créer des inédits [24] . Le synthétiseur devient ainsi la source première de sons pour la décennie 70, allant jusqu'à devenir la seule pour la scène planante (notamment allemande) et incarner pour les générations suivantes toutes les erreurs et trahisons de l'époque vis-à-vis de l'identité originelle du rock. Autre apport issu du progrès technologique : l'échantillonneur, qui permet de sampler un extrait

[22] ***Cigarettes, Johnny, "Baudruches brit pour l'an 2000", Rock&Folk 368, avril 1998, p44-49.***

[23] Cela sera le principal égarement du rock progressif, et provoquera la haine des punks puis de la critique spécialisée pour cet instrument.

[24] Cette facilité technique pose un nouveau problème : cette machine peut remplacer l'ensemble des instruments par une simple programmation, ce qui va à l'encontre des principes premiers du rock qui sont l'expression de l'énergie et de la sauvagerie juvénile (censément irréductible à une simple programmation technique).

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

musical, c'est-à-dire d'isoler une phrase sonore présente sur un disque pour s'en resservir au sein d'une nouvelle composition. Cette technique de DJ, qui tient simultanément du cut (passage d'un disque à l'autre sur le même rythme – beat), du phasing (modulation du rythme d'une chanson), du détournement et du plagiat [25], sera utilisée à partir des années 80 dans les deux genres musicaux émergeants, le rap et la techno [26].

Plus que par son instrumentation, le rock se distingue des autres formes musicales dont il est issu (le blues et le jazz) par l'amplification électrique des sons. C'est en effet principalement la matière sonore amplifiée et travaillée (par des effets de distorsion ou des travaux sur bande) à la limite du bruit qui permet de distinguer le rock : il ne cherche pas à produire de belles notes [27] mais à créer du bruit et à essayer de le canaliser de la même manière que l'on cherche à canaliser sa violence. Cette primauté du bruit fait privilégier au rock l'énergie, la force, et l'affranchit ainsi des limites du jazz (qui jouent sur l'expressivité virtuose, ce qui peut devenir lassant pour les non-esthètes) ou du classique (qui recherche la pureté esthétique). Expressions de cette puissance, une place primordiale est laissée au rythme et aux sons graves qui marquent celui-ci [28]. Si le rock se partage entre mélodie, harmonie et rythme, c'est en effet ce dernier qui est le plus important, la base structurelle de cette musique.

La base mélodique du rock est la chanson, alternant couplets/refrains/couplets à partir desquels les musiciens peuvent développer des trames plus ou moins libres (basées sur la répétition ou sur l'improvisation), les ponts ou les solos. La voix sert tout autant de support à un texte originellement peu important [29] que de ligne mélodique censée représenter la chanson en son ensemble (elle doit être suffisamment forte pour être facilement mémorisable voire reprise par le public). La langue anglaise est privilégiée pour plusieurs raisons. Historique tout d'abord : le rock est d'origine américaine, et ses améliorations ont été le fait d'Anglais. Mais aussi phonétique : la langue anglaise est souple et concise, idéalement adaptée au rythme musical du rock et à la nécessaire condensation du texte qui l'accompagne. Cette association quasi indépassable entre langue anglaise et rock a interdit pendant des années aux artistes non anglo-saxons

[25] « ***Le cut-up est une technique de recomposition qui n'implique pas forcément une création étrangère à l'opérateur du cut-up. Le détournement implique la préexistence d'une création antérieure mais se soucie avant tout de lui faire dire autre chose : le cut-up peut être aléatoire, le détournement presque jamais. Le plagiat, quant à lui, masque l'origine des emprunts, dissimule sa propre genèse. Il donne de l'ancien pour du neuf et joue essentiellement sur l'usurpation d'identité. Le sampling est au-delà de l'emprunt et en-deça du plagiat : il est interstitiel.*** ». Tordjman, Gilles, "Sept remarques pour une esthétique du sample", *Technikart* 20, mars 1998, p58-59.

[26] L'un des représentants du genre, Fatboy Slim, explique ainsi que « ***chaque morceau contient des dizaines d'extraits d'autres chansons, une bribe de mélodie, une ligne de guitare, un coup de caisse claire... si savamment coupés-collés, tordus, maquillés qu'ils en deviennent méconnaissables.*** » Rigoulet, Laurent, "Recherché pour détournement de sons", *Libération*, 5 décembre 1998, p.31.

[27] Une note étant un son musical à la durée précise, « ***un son ayant une hauteur dans l'échelle de gamme et une durée particulières*** ». Torgue (1997), p43-44.

[28] Gros rythme et grosses basses : les bases du rap et de la techno appartiennent bien au rock.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

d'être reconnus comme pratiquant le rock (sinon en utilisant eux-mêmes cette langue au détriment de leur langue maternelle, comme par exemple le rock allemand) : ainsi en France le public est sommé de choisir entre rock anglo-saxon et chanson française [30], sans qu'il n'existe d'entre-deux, de rock français crédible. Il faut noter que les interprètes sont souvent aussi les compositeurs, les auteurs du répertoire qu'ils jouent [31]. De ce fait, les artistes rock possèdent une réelle identité, en raison du style de leur interprétation mais aussi de leur style d'écriture [32].

Maintenant que cette présentation musicologique est faite, je voudrais faire une rapide présentation de la scène rock des années 90. Les années 80 finissent avec le mouvement indie-dance, concentré autour de la scène de Madchester (Stone Roses et autres groupes de Manchester) qui s'éteint d'elle-même. La nouvelle décennie débute sous le signe conjugué du succès de plus en plus important du hard-rock (Guns N'Roses, Metallica) et de la place grandissante prise par le rap dans l'actualité rock. Les deux phénomènes sont pourtant éclipsés par la vague grunge, portée par Nirvana, qui s'éteindra avec son leader en 1994. L'amateur de rock se retrouve alors face à des courants musicaux rock passéistes : l'alternative rock américain qui se partage entre post-grunge (Garbage, Korn) et néo-punk (Green Day, Offspring), ou la brit-pop anglaise (Oasis, Blur) qui se réfère aux groupes locaux des années 60. Le rock semble ainsi

[29] Et qui selon certains commentateurs n'est pas le caractère le plus signifiant de la musique rock. Ainsi Paul Yonnet considère la culture rock comme un langage international de reconnaissance pour la jeunesse, essentiellement non verbal :le son en lui-même apparaît plus important que le sens, « ***les guitares sont plus douées d'expression que les mots, qui sont vieux (ils ont une histoire), et dont il y a lieu de se méfier ».*** Idée qu'il développe dans une étude plus récente en considérant les mots du rock libérés de la contrainte immédiate de sens, ce qui induit une nouvelle économie des relations entre paroles et musiques. La chanson rock ne doit pas raconter d'histoire, mais une suite d'impressions et d'impulsions d'où résulte un climat (notions largement étrangères à la tradition culturelle occidentale, d'où leur difficulté à s'installer). Yonnet (1985), p.141-203 et Yonnet (1999), p. 133-176.

[30] La chanson française se sépare en deux catégories : la musique de variété directement issue des tours de chant du music hall, où n'est proposé qu'un message de divertissement ; la chanson française au sens noble du terme, qui met en musique poésies ou textes engagés (les intellectuels s'intéressant à ce média populaire pour faire passer leur message : Aragon par exemple accepte avec enthousiasme la mise en musique de ses vers) ou qui crée son propre répertoire en privilégiant la beauté du texte aux arrangements musicaux (Brel, Ferré, etc.). La chanson française digne de ce nom a ainsi instauré une prétention littéraire au texte, modèle auquel ne répond pas le rock des origines. Dès lors, le rock en France sera relégué au niveau de la chanson de music-hall, de pur divertissement qui ne veut rien dire, même au moment où il prétendra fournir une véritable contre-culture. Si les années 50-70 marquent l'apogée de la chanson française, elle finit par être dépassée par la musique de variété qui imite et affadit la pop anglo-saxonne, oubliant conformément à son modèle étranger l'exigence textuelle de la chanson française.

[31] Ce qui peut aussi être une différence notable avec la musique de variété au sein de laquelle les chanteurs sont souvent uniquement des interprètes : les yéyés qui prétendaient aux titres de rockers français ne proposaient souvent qu'une adaptation des succès anglo-saxons du genre.

[32] Notons que si la voix du chanteur est souvent le signe distinctif d'un groupe, donc de son identité rock, l'ajout de chœurs a tendance à rapprocher la chanson de la variété, tout comme les arrangements dus à un grand orchestre. La forme rock est ainsi l'affaire de peu de choses, une certaine sobriété instrumentale pouvant être la marque de l'identité rock face à la variété.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

s'enfermer dans un recyclage pouvant lasser des amateurs capables, grâce au Compact Disc, de se confronter directement aux influences citées.

C'est en cette période de doutes intenses sur le futur du rock que la scène électronique internationale, qu'elle soit diffusée dans les clubs (house) ou dans les raves (trance), accède à la reconnaissance médiatique et publique, d'abord sous la forme cool du trip-hop (Portishead, Massive Attack), puis plus rock du break beat (Chemical Brothers). En 1996-1997, le succès commercial est établi, notamment avec la scène french touch (Daft Punk), composée de jeunes artistes français qui imposent au plus large public (certes en la mâtinant de disco) une musique house jusque-là limitée au public spécialisé. La musique électronique semble alors effacer médiatiquement toute autre musique rock à l'instrumentation et à la construction classique : seul le post-rock parait momentanément proposer une solution à l'impasse dans laquelle le rock alternatif s'est enfermée en devenant le rock de la majorité. Enfin, avec le siècle nouveau vient l'acceptation de l'abolition de toutes les frontières musicales, à l'image des crossovers réussis (Moby et son mélange techno/blues) entre musique exigeante et réussite commerciale, rock et techno, etc.

2. Origines historiques de la médiation rock / culture des jeunes

Toute approche du rock se réfère, à un moment ou un autre, à la portée sociale de ce qui n'est pourtant a priori qu'une forme musicale. Ce rapprochement est tributaire de la valeur culturelle qu'a su atteindre le rock dans les années 60 : il se présentait alors comme une véritable culture, censée exprimer la rébellion face au « système » d'un nouveau peuple international, la jeunesse. Nous allons revenir sur les grandes idées dirigeant ces associations qui demeurent encore latentes dans toute approche du rock.

a. Inscription dans la culture de masse

Pour bien comprendre l'ampleur du phénomène rock dès ses origines, il nous faut replacer historiquement son apparition, et l'inscrire dans ce qui est appelé culture de masse. Le terme de culture de masse [33] prend son essor au sein de la société américaine de l'entre-deux-guerres puis, du fait de l'américanisation [34] , dans l'ensemble des sociétés

[33] La thèse de Bertrand Lemonnier, *Les transformations culturelles dans l'Angleterre des années soixante,* nous a été du plus grand secours sur la question.

[34] Les Etats-Unis jouissent au sortir de la Seconde Guerre Mondiale d'une forte influence culturelle : l'Amérique fascine et ses objets de consommation (vêtements, aliments) en deviennent les symboles nouvellement accessibles au plus grand nombre (du fait de leur industrialisation). Il ne faut pas oublier non plus le rôle de l'urbanisation qui se rapproche du modèle américain (les banlieues et quartiers éloignés du centre-ville) et entraîne les mêmes conséquences pour la jeunesse (phénomène de regroupement en bande sans que ne leur soit proposé d'activités).

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

occidentales de la seconde moitié du 20e siècle. Au sein de cette civilisation de la consommation, les produits culturels sont privilégiés, parfois par l'intermédiaire d'accords politiques (accords Blum-Byrnes qui ouvrent le marché français aux films américains) qui ont toute conscience de l'importance idéologique que ceux-ci peuvent posséder au sein d'un monde partagé entre vision soviétique et américaine. Ces objets culturels profitent ainsi des progrès techniques médiatiques (grande presse, radio, TV, cinéma, publicité, chansons et romans populaires) pour accompagner/provoquer la transformation de la culture en loisir [35] : les magazines, émissions, films, disques et livres édités et diffusés à l'intention du public le plus large possible (la production massive d'un objet nécessite que celui-ci plaise au plus grand nombre) constituent alors des références culturelles communes, une culture de masse.

Notons que celle-ci est alors dénigrée par les élites intellectuelles. Pour ces dernières, la culture de masse nivelle par le bas au lieu de tirer vers le haut comme devrait le faire toute culture. La nature des objets culturels de la culture de masse (des productions industrielles) impose que ceux-ci touchent le plus grand nombre. Cette standardisation est source pour les élites de médiocrité et ne peut de ce fait prétendre au statut de culture : elles opposent ainsi les pratiques de la culture de masse aux leurs, celles de la culture classique, traditionnelle, élitiste. La littérature populaire (romans de gare, etc.) est confrontée aux dignes lectures des grands noms de la littérature, voire de la poésie ou de la philosophie. La lecture de la presse populaire l'est à celle des quotidiens sérieux, des magazines d'information culturelle. Le temps passé devant la radio ou la télévision est dénigré au profit de la fréquentation des théâtres, des galeries d'art, des musées. La sortie dans les grands cinémas populaires est moquée par ceux qui pratiquent la cinéphilie. L'écoute des disques pop est méprisée par les amateurs de musique classique, de musique contemporaine ou de jazz (ce dernier cas pour l'élite intellectuelle plus que bourgeoise).

De telles critiques sont de fait le résultat d'un désaccord sur le sens du terme même de culture. Edgar Morin souligne dans son second tome de *L'esprit du temps* que celui-ci peut avoir plusieurs sens [36] , et que lorsque l'on oppose culture de masse et culture cultivée, on oublie ces différences sémantiques : quand on compare le discours d'un chanteur de rock à celui d'un philosophe, il faudrait énoncer que le premier appartient à la culture de masse et est donc de nature ethno-sociologique tandis que le second appartient à une culture cultivée normative-aristocratisante [37] .

[35] La culture devient une occupation choisie personnellement (et non pas imposée par l'école, le cadre de travail ou toute autre instance directrice) par chaque individu lors de son « temps libre », lequel va en augmentant avec l'abaissement du temps de travail, les congés payés, l'entrée plus tardive dans la vie active, etc.

[36] Un sens anthropologique où culture s'oppose à nature, qui englobe tout ce qui ne relève pas du comportement inné (tout ce qui relève de l'organisation, de la structuration, de la programmation sociale, se confond avec ce qui est proprement humain) ; un terme englobant tout ce qui est pourvu de sens, à commencer par le langage, soit l'aspect sémantique et intellectuel des activités humaines ; un sens ethnographique qui s'oppose au technologique et regroupe les croyances, rites, valeurs, etc. ; un sens sociologique, comprenant le psycho-affectif, la personnalité, la sensibilité, et leur adhérence sociale ; enfin la culture cultivée centrée sur les humanités classiques, le goût littéraire-artistique (dans une conception valorisée : le cultivé s'oppose à l'inculte dans une logique élitiste). Morin (1975) p.97-116.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

b. Reconnaissance de la jeunesse

Cette expansion mondiale de la culture de masse s'accompagne d'un phénomène non moins international : la reconnaissance d'une nouvelle identité sociale, celle de la jeunesse. Edgar Morin encore (il est l'un des premiers en France à s'intéresser à ce phénomène) rappelle que la catégorie anthropologique de l'adolescence est historiquement déterminée : c'est à partir des années 50 que les individus qui sortent de l'enfance acquièrent un pouvoir d'achat autonome (ils n'ont plus à reverser leur salaire à leurs parents, ou reçoivent même de l'argent de poche) qu'ils peuvent consacrer à des achats principalement culturels (récepteurs radio, lecteurs de musique, sorties au cinéma, automobile pour posséder une plus grande liberté de mouvement). Les jeunes issus du baby-boom (précisément ceux nés dans les années 40, qui profitent de la croissance économique pour prolonger plus massivement leurs études) deviennent ainsi les premiers consommateurs de cette culture de masse. La logique capitaliste qui gouverne l'industrie du loisir pousse alors celle-ci à se tourner prioritairement vers leurs désirs : la musique en est la première bénéficiaire (avec le cinéma, qui a à subir la concurrence de la télévision auprès des adultes), notamment le rock'n'roll qui devient leur musique privilégiée au cours des années 50.

Les jeunes se réunissent ainsi autour d'une culture commune exprimée à travers musiques, films, livres, revues, partageant idées, sentiments, valeurs, et donc souvent comportements. Ils adoptent des codes entre eux, vestimentaires ou de langage, que les adultes ne comprennent pas. Les adolescents se retrouvent en effet de plus en plus souvent regroupés entre eux, dans les établissements scolaires ou universitaires (les couches moyennes et une part des couches populaires y accédant nouvellement) mais aussi hors des heures de cours ou de travail, lors de sorties au cinéma, en concert, en dancing. Le sentiment d'appartenance à sa bande d'amis se fait plus fort que le sentiment familial, ce qui crée l'idée d'une identité générationnelle dépassant les critères sociaux.

[37] Ce réflexe est d'ailleurs très français, et peut expliquer les raisons de la résistance au rock dans notre pays. En France, la pop musique demeure entachée d'un discrédit culturel propre à la tradition culturelle nationale. Paul Yonnet nous explique ainsi que la pop musique a été dès son apparition comparée à la Chanson Française alors au faîte de sa gloire et de son aspiration à la Grande Culture (Brel, Brassens, Ferré, etc., tous prétendant à une poésie écrite, à une légitimation culturelle). Cette chanson de qualité occupe dans les années soixante la majeure partie du paysage musical national (le reste étant occupé par une musique populaire dérivée du modèle anglo-saxon - les yéyés - qui ne fait que conforter les tenants d'une tradition littéraire propre à la chanson française au dénigrement de ces nouvelles formes musicales). Or, selon la conception française, se cultiver ne peut signifier que lire les grands noms littéraires ou écouter de la musique classique, soit des pratiques culturelles élitistes, bâties sur la notion de Grande Culture garantie par l'écrit. Le fait que les paroles soient généralement sans importance pour le rock impose leur faiblesse selon ces critères culturels : la pop est ainsi taxée d'inculte et méprisée par les élites culturelles. En Mai 68, cette tradition demeure, malgré la remise en cause revendiquée des valeurs culturelles, et les historiens du rock en France ne peuvent que constater que « ***ce sont Reggiani, Moustaki, Jean-Christian Michel et leurs estampilles culturelles bien évidentes qui grimpent dans les hit parades, après mai. Ils passent même un moment pour être le blues ou la pop française. (…) Durant les événements du printemps, la pop musique semble être étrangère à la révolution (…)*** », alors que les événements similaires sur les campus américains sont accompagnées des déflagrations électriques de l'acid-rock. Yonnet (1985) p.195-200 et Regoli (1978) p.90.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Cette nouvelle liberté apportée par la croissance économique amène les adolescents à rejeter un monde des adultes qui apparaît de plus en plus étranger à leurs préoccupations. Ce qui pousse certains d'entre eux à exiger une plus forte indépendance, à revendiquer une sorte d'émancipation où ils seraient les égaux des adultes en droit et en liberté. Cette demande d'autonomie pousse certains observateurs à considérer le phénomène sous l'angle du phénomène social. Paul Yonnet par exemple, vingt ans après les faits, en donne une interprétation généralisante : il considère que l'adolescence ne peut être définie ni comme une classe sociale (les adolescents ne partagent pas en effet de situation identique par rapport à la sphère économique), ni comme une classe d'âge (l'âge en soi n'a aucun effet générateur sur les phénomènes sociaux créés, d'autant que les frontières de l'adolescence demeurent imprécises, pouvant commencer à onze ans et se poursuivre jusqu'au seuil de la trentaine). Il préfère à ces classifications des notions plus conséquentes : ***« Bien plus qu'une classe d'âge, bien plus qu'une classe sociale, l'adolescence se présente comme une ethnie internationale, une nation cosmopolite, un continent avons-nous déjà dit, ou mieux un peuple, comme on parle du peuple noir, ou comme l'on parlait du peuple algérien dans les années cinquante-soixante (problème de leur unité culturelle). »*** [38] Ce peuple international serait de plus suffisamment composite pour trouver en lui les ressources et ruptures nécessaires à son renouvellement (ces dernières pouvant prendre la forme d'oppositions sur le strict plan musical).

La principale objection faite à ce type d'analyse d'un peuple jeune des années 60 regroupé autour du rock se base sur le fait que plusieurs études de terrain rendent compte du caractère fantasmatique d'une telle association. Si le phénomène de la culture jeune est présenté comme un mouvement général, mondial, il faut quelque peu restreindre ces propos lorsque l'on observe plus attentivement le cas de la France. Car si la jeunesse internationale se définit par un partage d'attitudes et de goûts communs [39] , la jeunesse française peut difficilement se réclamer de cette association : le rock anglo-saxon est assez difficile d'accès dans les années 60 formatrices, ceci au profit de versions francisées et adoucies par les Yéyés et préférées par la majorité des adolescents. L'étude de Camilleri et Tapia [40] nous rappelle ainsi qu'en 1968 la jeunesse contestataire n'était qu'une infime minorité de la jeunesse française. Même si l'impression régnait d'un renforcement ***« au sein d'une fraction assez large de la jeunesse, (...) d'une identification générationnelle assez forte, parfois exacerbée au point de submerger les différences d'origine sociale et les oppositions idéologiques »***, et ce au point de croire à une opposition idéologique entre les générations, ***« rien de tel n'existait et cela d'autant moins que la jeunesse restait au fond assez morcelée et***

[38] ***Yonnet (1985) p.187.***

[39] Et encore. Andy Bennett rappelle que si les années 60 semblent depuis les années 90 pratiquer la rébellion de masse et écouter la pop music la plus contestataire, c'est parce qu'elles oublient que cette rébellion dans les pays anglo-saxons n'était le fait que d'une minorité médiatisée. L'image de la jeunesse rebelle des années 60 n'est que la généralisation de comportements loin d'être suivis par la masse des jeunes de l'époque. Bennett (2001).

[40] Camilleri, Tapia (1983)

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

attachée dans son ensemble aux institutions fondamentales de notre société. Dans sa masse (il s'agit de la jeunesse la moins marginale, la plus enculturée, celle qui détient les clés de l'avenir) elle est apparue légaliste, bien que nettement réformiste-progressiste ». Parallèlement, seulement 40% des jeunes déclarent écouter du rock à l'époque. On ne peut ainsi parler de jeunesse française participant pleinement au mouvement international, ni même de jeunesse française uniforme : la culture rock existe dans la France des années 60 et a ses adeptes, mais ces derniers ne sont qu'une minorité.

c. Une culture rebelle, une contre-culture

Ces restrictions posées, il nous faut présenter les origines de l'association culture des jeunes = culture rock = culture de la rébellion. Ici la thèse de Bertrand Lemonnier [41] sur l'Angleterre des Beatles nous aide à resituer historiquement les raisons de la propagation de cette idée. Ce phénomène de réunion des termes de jeunesse rock et rébellion se serait déroulé en trois temps :

55-63. Une partie de la jeunesse (les beatniks, les teddy boys, les rockers) rejette la culture classique qui semble inapte à répondre à ses interrogations sur la vie. L'idéal de consommation que propose la société d'abondance (et que la génération précédente qui a connu les temps difficiles de la guerre adopte) ne la satisfait pas. Mais pour l'instant, ce phénomène est une simple sous-culture [42] à la culture de masse, à ses références culturelles classiques apprises dans les institutions scolaires, seulement partagée par une minorité (la plupart des jeunes ne portant d'intérêt au rock que le temps de leurs études, l'oubliant une fois entrés dans la vie active).

63-65. La jeunesse accède à une reconnaissance planétaire avec les Beatles. En effet, l'exemple de leur succès donne ses lettres de noblesse à la musique populaire et intègre la jeunesse dans le tissu économique et social. Celle-ci ne rejette plus une société qui est définitivement sortie du rationnement hérité de la seconde guerre mondiale : en proie à un nouvel optimisme elle cherche au contraire à profiter de la société d'abondance, à y trouver des sources d'amusement mais aussi de reconnaissance (même si le monde des adultes n'est plus le leur). La passion provoquée par la musique pop [43] et les modes qui y sont associées, parvient à créer un sentiment collectif de participer à une même culture, en faisant oublier ce qui séparait jusque-là les jeunes (l'esprit de bande, les différences sociales, géographiques, scolaires). C'est une nouvelle culture qui se crée, la culture pop [44] , qui diffuse auprès de ses membres un hédonisme qui met à mal les valeurs sociales adultes.

[41] Lemonnier (1994).

[42] Une sous-culture est une formation socio-culturelle qui existe telle une enclave au sein d'une plus large société. C'est une culture développée par des groupes en réponse aux systèmes de pensée dominante, qui cherche à résoudre les contradictions de leur présence dans un contexte social plus large. Une sous-culture est ainsi pour les sociétés occidentales de la seconde moitié du 20e siècle une extension (ou une opposition) à la culture de masse, qui permet de se forger une identité hors des origines sociales ou culturelles. Elle sert à la jeunesse à se construire une identité hors des restrictions de classe et d'éducation.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

67-70. La culture pop connaît un développement international et subit l'influence des campus américains : diffusion des idées beatniks, de la contestation de Bob Dylan, des expérimentations de drogues. La mondialisation de la protestation contre la guerre du Viêt-nam, qui à l'origine ne touchait que les étudiants américains susceptibles d'être appelés sous les drapeaux, démontre cette internationalisation d'une sous-culture originellement localisée. La rencontre de cette sous-culture d'opposition (le beat) et d'une culture grandissante (le pop) crée une véritable culture d'opposition, une contre-culture [45] incarnée par les hippies californiens, qui associent contestation étudiante, influence beatnik et culture pop. La musique devient le principal média d'une révolte contre la société, cherchant une voie entre action politique et action esthétique. La contre-culture de la jeunesse attire même à elle de nombreux artistes ou intellectuels fascinés par ce qui apparaît comme un véritable renouveau civilisationnel. C'est ainsi que la culture pop devient la culture rock, toujours basée sur la musique et les modes l'accompagnant, mais souhaitant dépasser les caractères pop [46] que sont l'éphémère, le superficiel, le ludique et le sans prétention. Culture des jeunes, culture rock et culture de la rébellion se confondent dès lors, et l'association thématique perdure encore.

La culture rock transformée en contre-culture, on attend de celle-ci qu'elle propose

[43] Le terme de pop était initialement utilisé pour la musique écoutée par les adolescents anglais. Mais il renvoyait aussi au mouvement artistique d'avant-garde né à Londres et à New York, le Pop Art, qui trouve son inspiration dans la consommation de masse, populaire (dont pop est l'abréviation). L'un de ses représentants, l'Anglais Richard Hamilton, propose en 1956 une toile (*Qu'est-ce qui fait que les intérieurs d'aujourd'hui sont si différents, si séduisants ?*) faite de collages de biens de consommation divers, que ce soit des médias (radio télévision bd etc.) ou autres objets (habits, meubles, etc.) : cet art se sert de la culture de masse dans un sens critique, non pas pour la dénigrer mais pour signifier son accession au statut de nouvelle norme esthétique. Logiquement, la musique, source de nouveaux mythes et de nouvelles figures, est englobée parmi les objets qui intéressent ces artistes. Richard Hamilton propose en 1956 une définition de ce qui est pop : le pop est populaire (conçu pour une audience de masse), à court terme et d'un oubli facile, bon marché, produit en série, destiné à la jeunesse, spirituel, sexy, truqué, séduisant, lié au big business. Bertrand Lemonnier dans sa thèse nous démontre que la pop musique telle qu'elle est présentée par les Beatles correspond point par point à cette définition du pop : un de leurs premiers succès, *Please please me* (1963), est populaire (elle a effectivement une audience de masse, grâce à la radio, la télévision, le disque), éphémère et vite oubliée (quelques semaines après avoir été en tête des hit-parades, elle est remplacée par une autre chanson), bon marché (à travers le support du 45 tours), produite en série (des millions d'exemplaires), superficielle (textes sans prétention, harmonies simples), véhiculée par des chanteurs jeunes, spirituels, sexy et séduisants (les Beatles sont tout cela à la fois au début des années soixante), liée enfin au business (la multinationale du disque EMI). Ce qui fait dire à Lemonnier que les Beatles, et par-delà les autres représentants de la pop musique, sont non seulement des représentants de l'art pop, au même titre que les peintres et autres artistes affiliés à ce mouvement, mais qu'ils sont carrément devenus l'art pop. Avec le succès international de cette musique, le mot pop devient un mot du langage courant, qui accède au statut de culture sociologiquement analysable.

[44] Certains y voient une culture globale issue du désir adolescent satisfait par la société technologique et médiatique nouvelle, d'autres une multitude de sous-cultures réunies autour de la musique rock.

[45] Une contre culture ayant pour fonction d'offrir une tribune à ceux qui prônent une autre manière de vivre et d'organiser la société, notamment par la musique.

[46] Ceux définis par Hamilton en 1956 dans une précédente note de bas de page.

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

non plus seulement de la musique mais aussi ce qui pourrait s'apparenter à un programme politique. Erik Neveu s'est attaché à analyser quel était le programme idéologique original de la pop music à la fin des années 60 [47] . Même s'il précise a posteriori dans sa participation à l'ouvrage *Rock de l'histoire au mythe* que cette idéologie ne touche qu'une partie de la jeunesse française, celle des étudiants et lycéens, il découvre dans l'analyse des textes de chansons une remise en cause des valeurs de la famille et de la société de consommation.

En effet, le moyen d'expression le plus simple pour le rock reste le texte, plus que la source sonore seule (qui peut néanmoins être signifiante à l'exemple du free jazz). Si le rock devient un média au cours des années 60, sa forme privilégiée (la chanson) permet à l'artiste de parler directement à l'auditeur de son expérience ou de son opinion et de l'inviter à la suivre ou d'y réfléchir à son tour. Les idées ne sont pas explicitées théoriquement mais présentées sous forme d'exemples, d'illustrations issues de l'expérience individuelle ou de l'observation de la vie quotidienne. Une autre forme d'expression par le texte prend la forme de l'écriture poétique, où l'association de mots apparemment dénuée de sens l'est en fait volontairement, dans un désir justement de démontrer l'absurdité du sens commun de la société occidentale. Les propos analysés sont ainsi généralement dénonciateurs de la solitude et du « vieillissement » (respect obligatoire des individus et de leurs propos sur la seule autorité de leur âge, activités sociales entièrement tournées vers les seuls désirs adultes) imposés par la société, et plus généralement de toutes les atteintes à la liberté individuelle, de la religion à la répression d'état en passant par les méfaits du libéralisme.

Ces idées de la pop sont diffusées internationalement par la réussite commerciale de la musique et la médiatisation de ses musiciens. David Buxton [48] remonte aux origines du rock pour démontrer le processus : ***« Presley, qui créa l'image de base de la star de rock and roll, dissémina l'image du rocker (blouson noir) bizarre, réprouvé, nihiliste. Ce qui est important à propos d'Elvis Presley, c'est jusqu'à quel point il incarna un style culturel à travers son image et le dissémina grâce à son propre charisme. Les stars de rock and roll qui portaient les modes inventées par leurs fans fournissaient des symboles pleins de sens pour les subcultures des jeunes. Ainsi la star ne joue plus seulement la star, en relation traditionnelle avec son public, mais est symbolique, sous sa forme humaine, d'idées sociales plus vastes. »*** [49] La star du rock possède ainsi un rôle idéologique pour la nouvelle classe sociale de la jeunesse et pour la nouvelle culture qu'elle semble partager.

Edgar Morin a explicité à propos du modèle cinématographique hollywoodien le travail idéologique qui est à l'œuvre derrière les stars de la culture de masse [50] . La star

[47] Neveu (1975)

[48] Buxton (1985).

[49] idem, p.68-69.

[50] Morin (1972).

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

est en effet érigée en modèle de société, dont les admirateurs ou même les simples spectateurs veulent reproduire le mode de vie. La star devient ainsi la nouvelle norme sociale. Un même processus est en œuvre dans le rock, où la star se présente à ses auditeurs comme incarnation de valeurs nouvelles, d'un nouveau mode de vie. Mais le rock veut proposer plus que des stars (dont le terme est trop associé à la société de consommation ou à la musique de teenagers sans conscience contre-culturelle) : il désire présenter d'authentiques mythes pour diffuser son idéologie.

Les propos du théoricien hippie Jerry Rubin rejoignent ainsi ceux de Morin sur le rôle idéologique des stars, mais lui préfèrent le terme de mythe. [51] Un mythe est ainsi compris comme la reconnaissance par un groupe d'individus d'une vedette médiatique en tant que symbole et propagateur des valeurs idéologiques de ce même groupe. Les personnages mythiques de la culture pop forment donc les exemples que tous les jeunes suivront, aux valeurs que tous appliqueront, à la puissance évocatrice que tous partageront. ***« Le mythe devient réel quand il offre aux gens une scène sur laquelle ils viennent jouer leurs rêves et leurs désirs. (...) Le mythe fait la révolution. Marx est un mythe. Mao aussi. Bob Dylan est un mythe. (…) Les gens essaient de réaliser le mythe ; c'est là qu'ils tirent le meilleur d'eux-mêmes. »*** Le mythe rock doit être exemplaire en ce qu'il ne se contente pas de présenter des valeurs nouvelles, mais en ce qu'il appelle la mise en pratique de celles-ci par tout adepte. [52]

La pop et ses représentants se fantasment ainsi comme révolutionnaires, mais sans pour autant se risquer à proposer de programme politique à proprement parler : la pop est pour cela beaucoup trop individualiste (ce que traduit son besoin d'incarnation) mais aussi pessimiste. Elle se contente donc de professer un retrait de la vie sociale comme solution à ces difficultés. Le désir de s'échapper de la dure réalité sociale sombre souvent dans un certain onirisme, un désir d'évasion par le voyage, le mysticisme ou l'utilisation de

[51] Il écrit dans *Do It* : « ***Les mythes proposent à la jeunesse un modèle auquel elle peut s'identifier. Les mythes de l'Amérike*** [le K fait référence à celui du Ku Klux Klan, symbole de l'Amérique puritaine] ***– de George Washington à John Wayne en passant par Tarzan et Superman – sont morts. La jeunesse amérikaine doit créer ses propres mythes (pour) créer une nouvelle civilisation sur les ruines de l'ancienne qu'[elle] est en train de démolir*** ». Rubin (1973) p.82-83.

[52] Ainsi, le mythe rock relève plus du rôle idéologique de la star défini par Edgar Morin que du mythe social dénoncé par Barthes. Mais cette utilisation sémantique est aussi la résultante de plusieurs éléments. Certaines approches du rock voient en effet dans cette musique une nouvelle religion : les concerts des années 60 sont ainsi interprétés comme les rites nouveaux d'une société nouvelle, qui a donc besoin de mythes dans le sens ethnologique du terme. Ainsi pour Dan Graham, la mythologie rock aura commencé avec une configuration particulière du phénomène de la star : la rock-star morte, figée dans un éternelle adolescence. « ***Eddie Cochran écrivit cette chanson sur trois rock-stars. Buddy Holly, Richie Valens et The Big Bopper, qui moururent tragiquement dans un accident d'avion alors qu'ils se rendaient à un concert. La mythologie du rock a commencé là, avec la canonisation d'une rock-star morte au firmament néo-religieux, le Ciel de l'Adolescence. Le nouveau paradis du rock adolescent, un royaume céleste, ne connaît pas d'enfer pour le châtiment des pêchés. (...) Dans le paradis des jeunes, l'adolescence est un état éternel. Les adolescents sont des « adolessanges » qui ressemblent à des anges (...).*** » Graham (1993) p294. Autre explication : la presse française pop avait besoin, dans une France des années 60 où le n'est qu'une sous-culture tue par les médias (sinon pour la dénoncer), de stars capables de réunir un public dispersé mais réuni autour des valeurs contestataires (et donc réfutant le caractère marchand de la star). C'est la raison pour laquelle les critiques vont créer des mythes du rock, figures emblématiques de ce mouvement culturel en proie à des difficultés d'expression en France.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

drogues. Le rock fuit face à la réalité sociale, déclarant que la vraie vie est ailleurs, notamment dans la sphère individuelle ou communautaire où peut se pratiquer la libération du corps (par le sexe, la drogue, le rock'n'roll). La pop présente ainsi non pas des propositions concrètes de politique sociale, mais une politique existentielle traduite par des pratiques festives, antirationalistes. Le programme pop se résume ainsi au choix d'une nouvelle élite (les stars du rock) de se séparer des contingences du monde pour sombrer dans la décadence. La position révoltée de la pop apparaît ainsi plus tributaire d'une tradition romantique que marxiste, au sein de laquelle la révolution est plus envisagée dans une optique artistique que sociale [53] .

La pop n'est ainsi pas créatrice de projets, et se contente d'un rôle de critique. Elle ne présente qu'une politique d'opposition, et non pas de propositions. Ce qui remet en cause son identité révolutionnaire. Le *Que Sais-Je* consacré à la musique pop révèle ainsi l'époque de sa première rédaction en s'inscrivant dans la lignée des interrogations de la contre-culture des années 70 et en s'interrogeant : « ***la rock-music est-elle " révolutionnaire " ?*** » [54] . Le rock présente en effet un paradoxe : il se prétend révolutionnaire, critique les valeurs du système capitaliste, et l'est effectivement grâce à sa médiatisation qui lui permet de diffuser la subversion ; mais dans les actes, le rock est contre-révolutionnaire en fournissant un cadre d'excitation individuelle à la portée limitée, où l'énergie de la masse potentiellement révolutionnaire s'épuise dans une satisfaction seulement esthétique – et donc sans conséquence pour le système.

Le rock se contente donc de ce que Eve Chiappello et Luc Boltanski appellent la critique artiste dans leur *Nouvel esprit du capitalisme*. [55] La critique politique de gauche doit par essence dénoncer les rapports de domination et d'exploitation sociales. Elle prend depuis le XIX^e^siècle deux formes : celle de la critique sociale, émise par les partis ouvriers pour dénoncer l'inégalité sociale, les conditions de travail, le patronat, etc. ; et celle de la critique artiste, émise par des intellectuels et des artistes connaissant la vie de bohème, et visant principalement à dénoncer la bourgeoisie et, au-delà, la modernité placée sous le signe économique (la marchandisation, la massification, le manque de liberté individuelle dans la société industrielle, etc.). Il devint commun (du fait du rapprochement de nombreux artistes et intellectuels avec les idées socialistes) d'associer politiquement la critique de l'exploitation des ouvriers et celle de l'académisme artistique, même si ce rapprochement n'était pas effectif. Les valeurs « artistes » (transgression sexuelle, art d'avant-garde) n'étaient pas les valeurs « sociales » ouvrières (proches du conformisme bourgeois) dont les préoccupations de toute façon n'intéressaient que peu

[53] David Buxton relève ainsi que « ***les valeurs de la contre-culture étaient, en grande partie, tirées du romantisme du XIXe siècle, époque où les artistes s'opposaient aussi à la commercialisation de l'art***. »In Buxton (1985) p.126.

[54] Son auteur s'excuse d'ailleurs de cette problématisation au sein de ses mises à jour. Il précise : « Cette question, adoptant une formulation chère aux années soixante-dix, pourra sembler dépassée ; et il est vrai que la problématique révolutionnaire est sortie de l'avant-scène du débat politique dans les démocraties occidentales. » Torgue (1997) p101.

[55] Boltanski, Luc et Chiapello, Eve, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, NRF Essais, 1999. Ces éclaircissements qui résument les grandes lignes de l'ouvrage sont tirés de l'entretien de Luc Boltanski accordé aux *Inrockuptibles*. Bourmeau, Sylvain, "A gauche, la fin des utopies", *Les Inrockuptibles* 348 (24 juillet 2002), 18-21.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

les premiers. Chaque partie se contente pourtant de son champ d'action : la subversion « artiste » du rock ne connaît que des conséquences culturelles, ce qui est insuffisant pour entraîner de grande conséquence sociale. La contre-culture rock est ainsi contre-révolutionnaire par son désintérêt pour la critique sociale.

d. Rejet du caractère commercial du rock

Autre source d'interrogations sans fin pour les tenants de l'identité rebelle du rock : le rock peut-il réellement prétendre être révolutionnaire dans ses propos alors que ces derniers sont diffusés par ceux qu'il dénonce (l'industrie du disque comme représentants de la société marchande [56]). Ces critiques contre-culturelles semblent oublier le fait que la pratique du rock en tant que telle est nécessairement inscrite dans un processus économique. Le disque est le principal produit commercial autour duquel est organisée l'industrie musicale depuis les débuts du genre. Il occasionne, par la comparaison aisée entre les chiffres de ventes, une concurrence entre les groupes, un rapport direct du commerce avec la pratique rock. Surtout, pour que le musicien puisse proposer à son public un disque, il y a tout un lot d'impératifs économiques : achat d'instruments, organisation de concerts, association avec un directeur artistique, contrat avec une maison de disque, enregistrement dans un studio, diffusion radio et télévisée, opérations promotionnelles, etc.

Le rock a depuis ses origines eu à s'associer avec le show-business. L'accès au studio d'enregistrement demande un investissement que seuls des producteurs professionnels pouvaient à l'origine permettre. La sophistication grandissante des arrangements de la pop musique ont ainsi demandé de plus en plus de frais au sein des studios. Si avec les années et notamment avec le punk les autoproductions deviennent plus accessibles aux artistes en devenir, il faut attendre les années 90 pour que les évolutions technologiques, notamment la microinformatique, permette à tout un chacun de disposer de l'équivalent d'un studio chez soi (ce que la génération techno appelle les home-studio).

Malgré la somme de ces investissements pour la plupart nécessaires, le public aimerait ne pas avoir à payer pour écouter de la musique, en réclamant tout au long des grandes heures de la contre-culture les concerts et les disques gratuits [57] . Ce sentiment était renforcé par les propos des musiciens rock, qui dénoncent dans leurs chansons l'argent qui corrompt tout. C'était pourtant les mêmes qui demandaient à être payé pour

[56] Laquelle résout facilement le paradoxe. Si la société marchande peut répandre des idées plus ou moins subversives en les diffusant via ses structures commerciales, elle peut aussi réprimer la contestation en refusant de vendre ces produits subversifs ou en interdisant les festivals et concerts de rock (tel que cela fut le cas en France sous Pompidou). Mais plus généralement, elle surmonte le problème en favorisant une pop music élaborée par ses soins et dénuée de toute subversion. Plus subtil encore, elle présente la pop au même rang que d'autres genres de musique, espérant qu'un processus d'assimilation au simple divertissement ou à l'art musical à la seule importance esthétique aura lieu, afin que soit séparé dans le rock forme musicale et contenu politique.

[57] Le public français s'était ainsi distingué au festival de l'Ile de Wight en 1970 en cherchant par tous les moyens à ne pas payer les droits d'entrée. Ce problème prend une nouvelle actualité avec les évolutions technologiques d'Internet et du copieur de CD.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

leur art : il y a ainsi une rupture entre les thèmes énoncés et les impératifs commerciaux. Le rock est un produit solvable, une marchandise, qui rentre dans le rapport production / consommation. Il est ainsi nécessaire de dépasser les vieilles limitations de la théorie critique pour analyser une part d'identité du rock que les habitudes contre-culturelles ont voulu nier : le rock n'est pas indépendant des logiques économiques, il fait intégralement partie de la société de consommation. Le rock est une industrie, et à ce titre est aussi soumis à des données économiques quantifiables [58] .

L'étude de Catherine Chocron, « Les enjeux économiques du rock », dans *Le rock. Aspects esthétiques, culturels et sociaux*, [59] rappelle ainsi que la musique rock était inscrite dès ses origines dans une logique économique : à partir des années 50, l'écoute du rock devient une caractéristique permanente de la jeunesse, laquelle crée par conséquent un marché viable. C'est donc dès cette époque que, pour répondre à la demande du marché de la jeunesse, le rock est entré dans un processus d'industrialisation qui le transforme en produit culturel. Tony Palmer [60] donne une anecdote dans en ce sens : l'industrie musicale américaine des années 50 ne comprenait pas le rock'n'roll, ***« mais si les gosses aimaient ce bruit absurde, le devoir de l'industrie était de les alimenter jusqu'à ce qu'ils soient gavés. Les maisons de disques commencèrent à engager des chanteurs de « rock » en masse. »*** [61] .

La place de l'industrie n'est évidemment pas sans conséquence dans le domaine artistique : une place primordiale est donnée au chanteur au sein du groupe (lorsque celui-ci n'est pas relégué au simple rôle d'accompagnateur) car c'est lui qui doit focaliser l'attention du public et est susceptible de devenir une star selon les modèles établis de l'industrie culturelle [62] . David Buxton rappelle ainsi que la mise en place d'un star système par l'industrie de la musique populaire était une nécessité économique : ***« La standardisation des disques exigeait un star-système. Moins coûteux, les chanteurs présentaient pour le capital l'avantage de permettre la standardisation de la production de disques. Avec les musiciens « disciplinés » de la maison jouant***

[58] Comme le rappelle Bertrand Lemonnier, avant d'être une culture, la pop a été une industrie : en 1961 la jeunesse britannique dépensait £ 830 millions par an en produits de divertissement, soit 10% des dépenses de consommation de la population et 5% des dépenses nationales. Un véritable "marché jeune" (youth market), dans lequel les loisirs tiennent une place importante, se crée : la "culture jeune" (youth culture) de cette époque n'est donc pas encore culturelle, mais socio-économique. L'industrie du divertissement, du loisir et du paraître devient très rentable, entièrement tournée vers les besoins d'une nouvelle classe sociale dépensière, avide de plaisirs et de libertés (danser, s'habiller autrement, se maquiller, aller au cinéma, au café, faire du scooter, etc.).

[59] Chocron (1994) p. 109-140.

[60] L'ouvrage de Tony Palmer, *All you need is love*, replace le rock dans l'histoire de la musique populaire anglo-saxonne. Ce faisant, il permet à son lecteur de mieux saisir les déterminations économiques qui ont toujours inscrit la musique comme produit de consommation, inscrivant notamment la constitution d'Elvis Presley en tant que vedette et symbole du rock naissant dans une vision plus réelle que celle de son mythe (son succès n'est pas uniquement dû à ses seules qualités artistiques mais aussi à de multiples arrangements commerciaux entre professionnels du spectacle). Cf. Palmer (1978).

[61] ***Palmer (1978) p.224-229.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

des arrangements standardisés, on a pu sortir des disques standardisés au niveau musical mais « individualisés » par la personnalité d'un chanteur. Le star-system a permis une certaine stabilité, nécessaire dans un marché croissant où il fallait prévoir un chiffre de ventes. » [63] Car une production en série, comme celle dans laquelle s'est lancée l'industrie du disque (l'œuvre originale dans le rock reposant sur disque, le concert n'en étant que la reproduction), nécessite une consommation de masse. Catherine Chocron énonce sans détour cette inscription dans la logique marchande : ***« L'objectif de l'élaboration d'une star par une maison de disques est avant tout de s'assurer une garantie de vente de disques sur le nom de la star, marque déposée, indépendamment du contenu du disque. »*** [64] Pour la contre-culture c'est le signe de la dégénérescence de la pop, la manifestation de son alignement sur le statut de marchandise. Mais aussi la raison pour laquelle elle prétendra, petite victoire sémantique, présenter des mythes et non pas des stars. La contre-culture s'est ainsi révélée plus propice à construire des mythes autour de l'association rock/jeunesse/rébellion qu'à mettre effectivement en pratique ses préceptes.

3. L'état actuel du rock : dépasser la contre-culture.

a. La valeur idéologique du rock est tributaire du contexte historique

L'échec de la contre-culture, en partie dû à son refus de prendre en compte l'ensemble

[62] Le star-system est originellement créé par les studios hollywoodiens au cours des années 20. Comprenant que les comédiens sont des objets de fascination pour le public, que la présence de tels acteurs incarnant ses fantasmes est une condition nécessaire de son adhésion, le culte des vedettes est érigé en système par les studios de cinéma, qui bâtissent en conséquence des films autour de leur présence (logiquement suffisante pour assurer le succès de la production). Les stars apparaissent alors comme entièrement modelées par les désirs des studios, soit comme inaccessible, soit comme proche du public, selon les archétypes en vigueur dans la mythologie du moment (le latin lover, le héros buriné, un modèle en remplaçant un autre sans autre forme de procès). Le star-system repose aussi sur la mythification du mode de vie des acteurs et sur la médiatisation de leur frasques privées. Mais les contraintes économiques demeurent sur les acteurs livrés aux feux des projecteurs : les stars sont constamment entre l'adulation du public et la peur de sa désaffection, qui signifierait la fin de leur train de vie assuré par les studios tant qu'ils restent rentables. Si les stars signent des contrats fructueux avec d'énormes salaires, ils sont aussi soumis à de fortes contraintes : ils ne possèdent aucun contrôle artistique (c'est le studio qui décide des choix de rôles), la star est la propriété des studio. Le star-system connaît son apogée entre les années 20 et 40, mais décline avec les studios hollywoodiens lorsque la télévision américaine apparaît, ce qui coïncide avec la professionnalisation des acteurs qui s'adjoignent les services d'agents et d'avocats et demandent de contrôler leur carrière.

[63] Buxton (1985) p.38.

[64] Chocron (1994) p.120-121. La plupart des maisons de disques réalisent en effet l'essentiel de leurs bénéfices sur les quelques stars de leur catalogue (ensemble des titres qu'une maison de disques est habilitée à exploiter en tant qu'éditeur).

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

des données du phénomène pop, et en premier lieu son inscription dans la société de consommation, impose aux théoriciens de la chose rock de chercher une nouvelle occurrence de l'association entre rock, jeunesse et rébellion, hors de toute aspiration révolutionnaire. Si le rock assume son incapacité à fournir un modèle de contre-société, il ne renonce pas pour autant à son rôle de dénonciateur des problèmes sociaux subis par la jeunesse. Patrick Mignon [65] relève les propos de John Sinclair, manager du MC5, un groupe de Detroit de la fin des années 60. Celui-ci a pleinement conscience que le public du rock qu'il propose avec son groupe n'est pas celui des étudiants politisés tel qu'il est présenté par les instances de la contre-culture (le journal américain Rolling Stone notamment), mais celui des kids, soit des jeunes prolétaires qui regardent la télévision, lisent des comics, aiment bien se battre pour passer le temps… Des jeunes qui n'iront jamais à l'université et pour qui le rock est la seule culture, le seul appel à quelque chose d'autre. Le rock y gagne une nouvelle authenticité, celle de l'expression d'une population juvénile défavorisée. Il trouve dès lors une nouvelle définition : il n'est plus que les œuvres qui répondent à ce critère, à cet esprit de rébellion (en totale contradiction avec le rock progressif dans lequel s'embourbe les tenants de la contre-culture). ***« Le rock devient alors une valeur en soi, quelque chose qui excède ce qui reste de la contre-culture et des débris de la révolution rêvée »*** [66] .

Ce nécessaire passage à une autre définition de l'identité du rock traduit le fait que cette dernière soit toujours inscrite dans un contexte historique. Jean-Charles Lagrée considère ainsi que le mouvement social est le véritable auteur de la musique pop. Il prend l'exemple du mouvement punk : celui-ci a permis de ramener le rock au niveau d'un public qui pouvait sentir une distance réelle se creuser avec les recherches de la pop et du rock progressif. Ceci fut possible parce que le punk, contrairement aux mouvements issus des années 60, trouvait son origine non dans une marginalité choisie en opposition au système (comme ont pu le faire les hippies dans une société d'abondance), mais dans une marginalité subie par l'exclusion du travail (due aux nouvelles conditions économiques de la fin de l'expansion des trente glorieuses) [67] . Le social a appelé le punk et le punk a rappelé au rock son caractère social, lui redonnant une dimension politique qu'il semblait avoir perdu avec les désillusions de l'utopie contre culturelle.

Nous pourrions objecter à de tels propos que ceux-ci ne prennent en compte qu'une dimension sociologisante du punk. Or la dimension interne du punk au sein de l'histoire du rock est probablement plus importante : ce mouvement apparaît après des années de règne du rock progressif, où les anciens musiciens révolutionnaires des années 60 se sont transformés en une sorte d'élite musicale (par la reconnaissance médiatique, par la virtuosité instrumentale de leurs morceaux) et sociale (par leurs chiffres de ventes). Le punk apparaît en premier lieu pour sortir de cette impasse esthétique et revenir à l'amateurisme et à la sauvagerie originelle. Les premiers punks sont ainsi américains, et se contentent de plaider pour un retour au fun du rock'n'roll, à la célébration d'une

[65] Mignon (1996).

[66] ***idem, p.94-95.***

[67] Lagrée (1982) p.153-157.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

musique basique, facile d'accès et sans prétention (Ramones, Johnny Thunders, accompagnés d'expressions plus poétiques comme Patti Smith ou Richard Hell). Les punks anglais sont certes plus politisés, cherchant à traduire les angoisses sociales d'une génération confrontée à la crise économique et au chômage, mais motivés aussi par la volonté de rompre avec la suffisance élitiste du rock progressif.

b. Passage à l'auto-référence

Ces éléments ne sont pas anecdotiques. En se détachant de la contre-culture, le rock se met à pratiquer de plus en plus l'auto-référence : le rock s'explique désormais par le rock, et non plus par divers critères sociaux ou utopiques. L'étude de Bertrand Ricard, même si elle se fonde sur une enquête formulée exclusivement auprès des musiciens rock (et non de l'ensemble du public), nous sert ici à identifier les changements que cela suppose dans le milieu rock. En premier lieu, les musiciens ne tentent plus d'énoncer des discours politiques, qu'ils considèrent comme inopportuns (car peu efficaces) : ils se contentent de faire de la musique, sans pour autant perdre le sens de la réalité. Ce refus des slogans (obligatoirement caricaturaux) constitue d'ailleurs le principal sens du rock actuel revenu des illusions contre-culturelles. [68] Autre conséquence de l'auto-référence du monde du rock : tout jeune groupe sait qu'il ne peut que s'inscrire dans un style et un courant musical existant (il est quasiment impossible de ne pas avoir de références et de ne pas s'inscrire dans un courant précis étant données les limites techniques du rock). La difficulté est alors de trouver un signe distinctif capable de susciter l'admiration de la critique, puis l'identification du public et enfin l'imitation par de nouveaux groupes. Cette différenciation ne pouvant se faire que dans l'usage et l'utilisation des citations et dans l'affiliation plus ou moins revendiquée à des groupes de référence [69] . Les musiciens d'aujourd'hui sont d'ailleurs irrités par la comparaison avec ces anciens dont ils s'inspirent néanmoins : pour eux, le rock est une pratique, « ***une musique faite par et pour des jeunes*** », pas une culture. Le terme de culture leur apparaissant comme trop susceptible de les figer dans une attitude passéiste et d'être assimilés à des artistes établis ou institutionnalisés [70] .

La conséquence principale de l'auto-référencement du rock est d'imposer à tous ses observateurs de l'aborder désormais prioritairement en tant qu'objet esthétique (et non plus en tant qu'objet de revendication sociale ou politique comme c'était le cas à l'époque de la contre-culture), ce qui n'en interdit pas diverses interprétations [71] . Mignon relève ainsi qu'avec l'échec de la contre-culture, le rock a perdu son rôle d'unique médiateur des aspirations sociales plus ou moins rebelles de la jeunesse : il n'est plus qu'une option possible dans la variété des musiques populaires. Il n'est plus la musique mobilisatrice des jeunes, sinon à considérer le terme comme l'ensemble des musiques populaires

[68] Ricard (2000), p44

[69] idem, p137.

[70] Bertrand Ricard remarque en ce sens que la presse privilégie souvent les artistes érudits capables de disserter sur certaines références, même si ceux-ci ne pratique pas une musique typiquement rock (Etienne Daho). Idem, p35.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

contemporaines (disco, funk, rap, techno, etc.) exprimant chacune à leur manière l'idée générale d'une universalisation des valeurs juvéniles, individualistes et hédonistes. Le rock ainsi compris n'est plus vraiment la musique d'une communauté, mais un immense réservoir de références dans lequel se trouvent différentes visions du monde, et même différentes formes musicales voire conceptions du rock. Il est la musique qui exprime la diversité de la jeunesse.

c. Un accord toujours réel avec la jeunesse, mais avec quelle jeunesse ?

L'étude menée par Anne-Marie Green confirme que les jeunes français des années 90 répondent bien au modèle international de cette culture : quasiment tous entretiennent un rapport étroit, ***« une relation privilégiée avec la musique qui prend la forme d'une relation à la fois concrète et symbolique mais toujours entièrement vouée à l'émotionnel »*** [72] , ceci même s'ils écoutent pour la plupart exclusivement un des styles musicaux précédemment précisés. Elle considère ainsi comme préalablement nécessaire si l'on veut comprendre les jeunes d'analyser les significations des divers styles musicaux qu'ils écoutent ou pratiquent. ***« (…) Ces conduites reposent sur des structures de projection et d'identification imaginaires et esthétiques ; celles-ci constituent un support privilégié pour fédérer les préoccupations d'une communauté, voire d'une " culture de goût " . L'appréhension du goût, et plus précisément du " bon " , du " vrai " goût, est rendue possible par des repères souvent nets et précis, même s'ils ne sont pas toujours explicites. »*** Cette notion de bon goût n'apparaît pas sans une certaine connaissance musicale. Laquelle s'acquiert avant tout par la confrontation aux goûts de ses camarades, mais aussi par la lecture des journaux spécialisés.

Autour de ces goûts musicaux partagés, ***« des valeurs apparaissent assez***

[71] Par exemple, l'esthétique du rock est source pour Bertrand Ricard de son éthique. Une telle éthique (au sens d'ethos et de coutume) s'exprime dans les choix des individus, les habitudes, les pratiques d'initiés, etc. Il se place sous l'influence de Michel Foucault pour comprendre ce passage de l'esthétique à l'éthique avec son concept des « arts de l'existence » (que Ricard nomme « ***esthétique de l'existence*** ») : « Par là, il faut entendre des pratiques réfléchies et volontaires par lesquelles les hommes, non seulement se fixent des règles de conduite, mais cherchent à se transformer eux-mêmes, à se modifier dans leur être singulier, et à faire de leur vie une œuvre qui porte certaines valeurs esthétiques et réponde à certains critères de style »(Foucalt, Michel, *L'usage des plaisirs, Histoire de la sexualité tome 2*, NRF, Gallimard, Paris, 1984, p16). Bertrand Ricard donne des exemples où éthique et esthétique se confondent. Même s'il est possible de rencontrer le succès dès le début, la norme veut que les jeunes groupes connaissent des années de formation (« galères », concerts, etc.) avant d'être reconnus. Les groupes valorisent alors le travail non seulement comme moyen de réussir mais aussi comme ascèse nécessaire à leur adéquation à la norme du milieu. Il existe aussi des groupes qui agissent conformément à un certain code moral (privilégier la scène, la musique brute et bruyante, porter du cuir noir, célébrer le culte d'une vie rock) afin de se montrer comme esthétiquement irréprochable. L'éthique prime alors sur l'esthétique (alors que pour les grands groupes, éthique et esthétique ne sont pas dissociés), ceci pouvant parfois se comprendre comme une technique pour ne pas être attaqué sur leur identité rock. L'esthétique fonde ainsi un monde complexe et façonne des modes de vie qui ne peuvent qu'inclure une dimension éthique, de sorte que l'on puisse parler d'esthétique éthique. Idem, p168-169.

[72] ***et citations suivantes : Green (1997) p.263.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

clairement et nous voyons des jeunes qui font les mêmes remarques, qui ont la même façon d'appréhender la vie, l'avenir. » Anne-Marie Green relève que la musique occupe l'ancienne place tenue par la politique et la religion, dont les différences d'appartenance permettaient traditionnellement d'appréhender la vie. Pour les ***« jeunes qui, dans toutes les classes de la société sont en quête de leur identité »*** [73], la musique apparaît comme ***« la mise en œuvre par (…) eux-mêmes de stratégies de distinction consistant à affirmer leur existence »*** [74]. Les genres musicaux appréciés des jeunes leur permettent de participer à un processus de socialisation, de construire des stratégies de distinction affirmant leur existence face au monde des adultes. Le rock (le rap, la techno…) apparaissent ainsi pour les jeunes non seulement comme la musique des temps modernes, mais plus encore comme la facette principale d'une stratégie de reconnaissance collective. Pouvant se sentir exclus de la société et refuser ainsi tout principe de communication, les jeunes parviennent à se positionner les uns par rapport aux autres grâce à leur préférence musicale : ainsi un amateur de reggae cherche-t-il à rencontrer une personne partageant ses goûts, par-delà les critères sociaux.

L'importance de la musique pour la reconnaissance de sa participation au monde est primordiale. Les notions de plaisir et d'émotion accompagnent le rapport à la musique. Ainsi, « ***face au " désenchantement " que le monde et l'environnement leur proposent, la musique est " l'enchantement " qui donne sens à leur vie »*** . On ne peut, à l'instar de cette étude, confiner dès lors la conduite musicale juvénile au simple domaine de la musique : ***« par leurs contenus, leurs fonctions, les faits musicaux que les jeunes s'approprient sont un tout culturel. »*** Ce tout culturel semble ainsi primordial pour définir l'identité d'un adolescent. La jeunesse peut être définie comme une quête de positionnement face au monde, positionnement que la culture peut aider à trouver, par-delà les critères sociaux ou même démographiques. La culture rock semble ainsi être la culture des jeunes au sens où elle permet à ceux-ci de se définir socialement.

L'équivalence entre culture rock et culture des jeunes semble donc demeurer. Mais l'association pousse certains observateurs à redéfinir le terme même de jeunesse. Si Patrick Mignon relève que passé vingt-cinq ans, l'amateur de rock passe généralement à autre chose, du fait de son changement d'identité sociale (mariage, enfants, etc.), il reconnaît que le public actuel du rock réfléchi (tel qu'il est défendu dans la presse spécialisée) se trouve plus dans la catégorie des jeunes adultes (plus de 60% du lectorat a entre 20-24 ans, 25% entre 25-34 ans) que dans celle des adolescents. Il souligne même que si la vie rangée éloigne du rock, les incidents de la vie sociale (célibat, divorce,

[73] ***et citations suivantes : idem, p.294-296.***

[74] ***Pour ce qui concerne le rock, il semble ainsi que les analyses de Bourdieu sur le déterminisme social du goût culturel ne puissent s'appliquer. Sa sociologie du goût considère l'individu comme trop statique pour qu'elle soit adaptée à un monde du rock où la mobilité de l'amateur entre les différents sous-genres est plus le résultat d'une recherche empirique (par le partage de références avec des amis, la lecture de la presse spécialisée, la découverte d'un titre par la radio, la télévision, etc.) du plaisir musical individuel que de déterminismes sociaux. Si Antoine Hennion ne remet pas en cause la valeur de l'analyse bourdieusienne, il réfute par contre sa prétention à être suffisante : il faut aussi prendre en compte la « construction collective de soi, à travers des relations et des objets », de l'amateur de musique. Cf. Bourdieu (1979) & Hennion (2000) p155.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

chômage) font revivre une situation d'indétermination sociale semblable à l'adolescence propice à la fréquentation de la culture rock. Ces données sont corroborées par l'enquête d'Olivier Donnat sur les pratiques culturelles des français [75] . Si le rock (dans son sens large d'agglomérat des musiques populaires contemporaines) est encore la musique des jeunes, elle devient aussi celle des anciens adolescents devenus adultes au sens démographique et social du terme. Ce qui n'est pas sans poser de problème identitaire à un genre qui s'est toujours présenté sous le signe d'une association avec la jeunesse.

Notons que cette problématique a surtout été abordée au sein d'études anglo-saxonnes, d'où le recours à l'étude d'Andy Bennett qui les présente depuis les origines du rock jusqu'à nos jours [76] . Il relève ainsi que la jeunesse (définie par la tranche d'âge 15-25 ans) est un terme contesté, le lieu d'une bataille idéologique entre les différentes générations d'après-guerre pour savoir qui détient la définition de la jeunesse. Ce surtout depuis que le marché « jeune » cible aussi les consommateurs de 25 à 45 ans. Le marché de la nostalgie pousse en effet les générations des années 60 à revivre leur jeunesse et à affirmer qu'eux seuls savent ce que c'est que d'être jeune [77] .

Les années 60 sont présentées – romancées – comme un âge d'or de la jeunesse. Les écrivains et journalistes issus de cette époque ne manquent pas de rappeler les données sociales et politiques qu'ils sont censés avoir fait évoluer, souvent pour stigmatiser les manques de la jeunesse actuelle face à ce modèle. Certains vont jusqu'à déclarer que la culture des jeunes a disparu avec leur propre jeunesse, ou encore qu'ils sont plus jeunes « dans leur tête » que les jeunes actuels [78] . La crise d'identité supposée des adolescents des années 90 est ainsi le résultat non pas de leur propre expérience

[75] Donnat (1998).

[76] Le problème du vieillissement rock et de l'identité de la jeunesse est plus précisément abordé au cours du chapitre « Whose generation ? Youth, music and nostalgia ». Bennett (2001) p152-162.

[77] Le terme de culture des jeunes est défini par certaines productions culturelles (musique, modes, magazines). Or les industries préservent une notion de la jeunesse affiliée à la culture des années 60, notamment avec le CD qui permet la réédition du catalogue et sa célébration (dates anniversaires de la sortie d'un disque en vinyle pour en proposer une version CD). Ceci s'explique économiquement : l'industrie du disque est confronté au chômage des jeunes et à la baisse démographique de leur nombre. Ainsi, le marché des jeunes actuels est moins lucratif que celui des 25-45 ans. Résultat, le marché jeune vise désormais aussi ce public entre-deux âges. Les anciens consommateurs des années 60 redeviennent source potentielle de résultats commerciaux, en supportant leurs icônes générationnelles et en essayant de transmettre leur goût à leurs enfants. L'apparition de nouveaux titres de ces icônes (les Beatles) jouant entre passé et présent grâce à la technique (réenregistrement d'une vieille chanson malgré la mort d'un des membres) laissent ainsi croire que leur jeunesse est éternelle.

[78] Au cours des années 80 et 90, l'apparition de termes comme « Generation X » ou « slackers » (les rebelles apolitiques de cette décennie) signifiait que, pour les commentateurs issues des années 60, la jeunesse actuelle n'a rien inventé : elle n'est capable que d'apathie, de désaffection là où « leur » jeunesse pratiquait la rébellion de masse. C'est oublier les restrictions à apporter à la « massivité » de cette rébellion (juste le fait d'une minorité médiatisée). C'est aussi oublier que les années 60 bénéficiait d'un contexte bien plus clément pour sa jeunesse, ou encore que la jeunesse des années 90 n'est plus confrontée à des limitations sociales qui peuvent effectivement pousser à les remettre en cause par l'action collective : la conception de la jeunesse héritée des années 60 est obsolète, et ne peut donc être comparée à celle d'aujourd'hui.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

mais de celle des baby-boomers qui n'arrivent pas à les identifier, à les comprendre. Ces derniers ne comprennent pas que les musiques actuelles sont tout aussi signifiantes pour la jeunesse que le rock l'était à leur époque : le rap, le grunge, le metal alternatif, la techno… expriment les aspirations de la jeunesse dans un monde au contexte socio-économique différent. On ne peut pas comparer deux conceptions de la jeunesse historiquement différentes. Mais les baby-boomers se contentent de ne pas retrouver le modèle de leur musique pour chercher à nier ces nouvelles expressions, voire à les censurer (sous prétexte que la jeunesse actuelle serait incapable de maîtriser les messages violents ou misogynes de ces musiques).

Or, en se contentant de censurer une musique négative, la jeunesse des années 60 ne se pose pas la question de savoir pourquoi la jeunesse actuelle est attirée par de tels thèmes (qui posent les problèmes de la société post-industrielle : chômage, vide du quotidien, etc. On peut même considérer que l'espèce de mépris dans lequel ils tiennent les nouvelles jeunesses se retrouvent dans la musique de celles-ci : le grunge, le metal alternatif, le rap, la techno…). Les baby-boomers ne perçoivent pas que la croyance en un changement par la prise de position politique ou sociale a disparu en même temps que la contre-culture. Les jeunes eux le savent d'après l'exemple de leurs aînés : ils ne pratiquent désormais plus qu'une mise à distance, une ironie vis-à-vis de tout.

d. Nouveau positionnement de l'amateur de rock au sein de la société de consommation

Les observations de Bertrand Ricard semblent dans un premier temps donner raison aux dénonciateurs d'un apolitisme de la jeunesse actuelle. D'après lui, les jeunes ne détestent pas le régime social et politique dans lequel ils sont nés, se contentant de le trouver parfois injuste et cruel. Même s'ils ne sont pas des partisans du libéralisme, ils désirent pouvoir continuer à produire et consommer, rejetant leur haine sur l'incarnation démocratique du capitalisme, les politiques qui ne font rien pour assurer l'égalité entre les individus. Le gauchisme n'est désormais plus qu'un souvenir fétichiste (voire publicitaire comme le prouvent les reproductions du Che imprimées sur des t-shirts). Mais ces propos traduisent surtout le fait que les jeunes groupes de rock refusent le statut de porte-parole d'une génération, de leaders d'opinions, et ne déclarent parler qu'en leurs noms, (montrant au mieux que la base doit donner l'exemple) [79] .

L'exemple de l'échec des révolutionnaires des années 60 induit des conséquences concrètes. Alors que les générations précédentes attendaient une action collective contre le système, les jeunes actuels se contentent d'actions communautaires locales. Les musiciens par exemple refusent d'affronter de face le système, ceci pour s'en accommoder, en tirer le meilleur et rejeter le reste (des artistes signés par de grandes firmes mettent par exemple en place des structures autonomes au sein de celles-ci). Le rebelle trop exposé dans sa lutte à visage découvert a laissé la place à un rebelle qui entre en apparence dans le jeu du pouvoir, tout en sauvegardant une irréductible autonomie personnelle. Aujourd'hui, le rebelle s'avance masqué, ne se distingue plus du

[79] et suivants : Ricard (2000) p245-247.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

reste de la société (de même, le rocker délaisse l'exubérance pour un look plus commun, qui se fond dans la masse). Les jeunes n'espèrent plus détruire le système, mais s'y accrochent pour le détourner à leur profit, délaissant pour cela les préjugés moraux qui refusaient le compromis lors des luttes ouvertement politico-sociales des années 60-70.

Le rock actuel est ainsi présenté par Bertrand Ricard comme une culture ***« oblique et juxtaposée »*** [80] , à la fois proche de la culture de masse (elle peut l'influencer tout en subissant la fascination et l'influence des effets de masse) et éloignée (capable de recul face aux stratégies commerciales). S'il l'inscrit encore dans une logique de contre-culture (dans sa révolte sous-jacente) et de sous-culture (par son refus du modèle dominant, la variété), il précise qu'il ne s'agit non plus d'abattre le système mais de le prendre en compte, de le « maîtriser » pour vivre « cool ». Le révolutionnaire des années 60 a laissé sa place à un nouveau rebelle, qui professe un droit à la paresse, au dilettantisme, cherchant une troisième voie entre la passivité et le volontarisme, en assumant une soumission économique volontaire (aux aides de l'Etat ou des parents) tout en essayant de diriger sa vie et ses choix esthétiques.

Nous sommes loin des condamnations de Theodor Adorno et Max Horkheimer [81] qui voyaient dans toute soumission de la culture à l'économie le signe d'un endormissement des consciences au profit de l'idéologie capitaliste. Une telle référence se retrouvait pourtant tout au long des débats autour de la musique pop dans les années soixante et soixante-dix. Ceci au point de devenir le b.a.ba de toute critique « sérieuse » de l'époque [82] .La contre-culture dépassée, les théories d'Adorno ne semblent ainsi plus adaptées ni adaptables aux données de la musique rock. La jeunesse des années 90 n'est pas celle des années 60, et ses références ne sont pas les mêmes, les théories critiques des décennies précédentes étant considérées comme trop restrictives pour comprendre l'identité actuelle du rock.

David Buxton, qui pourtant se tient dans une position critique vis-à-vis du phénomène, atténue la condamnation des liens entre une sous-culture rebelle telle que

[80] ***Idem, p48.***

[81] Adorno (1974)

[82] Greil Marcus, universitaire et rock-critic américain, qui a chercher à démontrer l'influence du situationnisme et autres théories critiques sur la provocation du punk explique d'ailleurs : « ***Probablement qu'aucune définition du punk n'est assez large pour pouvoir y intégrer Theodor Adorno. En tant que mélomane il détestait le jazz, il avait failli avoir un haut-le-cœur en entendant Elvis Presley pour la première fois, et il ne fait aucun doute qu'il aurait assimilé les Sex Pistols à un retour de la nuit de Cristal s'il n'avait pas eu la chance de mourir en 1969. (...) La critique de l'Ecole de Francfort était devenue en 1977 une vieille casserole, moins pour avoir été réfutée par l'histoire ou de meilleures idées que parce qu'elle s'était changée en simple indicatif irritant, après avoir figuré au palmarès de trop d'élèves des Beaux Arts, d'étudiants contestataires dans les années soixante : Toute la vie sociale est organisée / De haut en bas / Par d'impénétrables hiérarchies / Pour faire de vous un réceptacle / Pour la culture / Vous êtes séduits par son fonctionnement / Comme un robot dans l'économie.*** » Marcus (1998) p.89-90. Notons aussi que la référence contraire à Adorno, Walter Benjamin, qui permettait aux amateurs de considérer l'industrialisation de la culture comme médiatisation potentielle de subversion, perd elle aussi de son acuité avec la fin de la contre-culture et ses impératifs révolutionnaires. Benjamin (1991) p.115-192.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

celle véhiculée par le rock et l'épanouissement de la société de consommation. La consommation fut présentée volontairement par le capitalisme comme appartenant au domaine du loisir, formant en ceci une « libération » vis-à-vis de la discipline du travail. De telle sorte que la façon de consommer de l'individu devait lui apparaître comme une définition de sa personnalité propre, sans que cela ne lui apparaisse comme imposé par la société de consommation [83] . Dès lors on peut concevoir toute l'identité sous-culturelle comme une simple nouvelle allégeance à la société de consommation, qui produit les objets nécessaires à la différence recherchée [84] . Le fait de suivre la mode rock paraîtrait ainsi participer à une logique de discipline de la consommation, dissimulée sous les traits de la réalisation de soi [85] . Mais David Buxton rappelle que les modes suivent les sous-cultures, et que ***« les subcultures se créent et se démarquent à partir d'un réarrangement des objets. Dans une société de classe, l'appropriation des signes de la classe dominante constitue une provocation symbolique car les objets/marchandises sont posés devant une société divisée. Ils contiennent donc un message sur l'accès inégal à des marchandises et à des styles de vie d'une valeur supérieure. »*** [86] **.** Dès lors la logique de consommation se trouve pervertie par cette possibilité de remettre en cause la hiérarchie sociale, point névralgique ainsi mis à mal des critiques adressées à la culture de masse sous toutes ses formes.

Mais, comme nous l'avons dit, Buxton est encore trop tributaire des approches critiques du phénomène rock : il désire trouver en son sein les marques d'une opposition au système. Or ce n'est plus une logique de remise en cause d'un système que l'on sait trop fort que l'on cherche dans le rock, mais une source de différenciation, d'identification au sein de celui-ci. On cherche une possibilité d'affirmer sa singularité au sein d'une société de consommation nécessairement conformante. David Buxton reconnaît toutefois

[83] Buxton (1985), p55-59.

[84] C'est l'ambivalence des propos de Jean Baudrillard dans *La société de consommation*. La production industrielle des biens est telle que l'ensemble des individus pourrait se plaindre de vivre dans un environnement impersonnel. Pour empêcher toute reconnaissance – et donc contestation – de cette uniformisation, la société de consommation propose non pas une remise en cause de ce rapport au monde mais la possibilité d'affirmer sa personnalité en choisissant dans l'ensemble des objets industriellement disponibles (la grande idée de Baudrillard sur la culture de masse étant celle de recyclage : elle ne produit et propose rien de nouveau, mais agit selon une logique de réutilisation plutôt que de création). « ***Si bien que se différencier, c'est précisément s'affilier à un modèle, se qualifier par référence à un modèle abstrait, à une figure combinatoire de mode, et donc par là se dessaisir de toute différence réelle, de toute singularité, qui, elle, ne peut advenir que dans la relation concrète, conflictuelle, aux autres et au monde. C'est là le miracle et le tragique de la différenciation.*** » Baudrillard perçoit l'ouverture théorique à l'obligation consumériste (puisque l'on est obligé de consommer, on va investir cette obligation de sa personnalité) tout en conservant un regard critique sur celle-ci (au final, la société de consommation est le grand vainqueur). Baudrillard (1991) p.126.

[85] Ce que dénonce par exemple Jacques Attali dans *Bruits* : il considère que la musique « de variété » apprend surtout à la jeunesse son futur métier de consommateur (se plier à des modes, vouloir ce que désire l'autre, s'intégrer au groupe en cherchant à posséder ce que tout le monde a). Attali (2001)

[86] Buxton (1985) p.80. Ainsi les Mods anglais s'approprient les amphétamines en les détournant de leur rôle de médicament au profit d'une utilisation ludique.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

la possible valeur que peut prendre la consommation : ***« La consommation « active » du rock se fonde sur une vision d'une communauté « active » qui le consomme, faisant son choix et transformant ce choix en symbole de solidarité pour toute la communauté du rock. »*** [87] .Dans le contexte de la contre-culture américaine, la musique rock est investie d'une importance symbolique considérable : c'est autour d'elle que la jeunesse rebelle se regroupe et veut faire passer ses revendications sociales et politiques. Issu de la culture de masse, le rock doit réussir à s'en démarquer pour espérer garder un semblant de crédibilité à son caractère révolutionnaire [88] . Aujourd'hui que ce caractère s'est effacé, le rock se présente comme une culture consciente de ses déterminations économiques, assumant en cela son statut de sous-culture au sein de la société de consommation, ce qui lui permet de prendre une position active au sein de celle-ci. [89]

Antoine Hennion propose une conclusion à ces interrogations sur la consommation active de la musique en tant que produit industriel (sa consommation se faisant principalement sous forme de disque, ce qu'il appelle la « discomorphose » de la musique). Il tient à distinguer les notions de détermination et de passivité pour que l'on puisse envisager l'amateur de musique non pas selon l'alternative acteur/agi, ***« mais par une intense activité tournée vers la mise à disposition de soi même par soi même à des forces non maîtrisées ; le passionné ne se bat pas contre le déterminisme, il s'en repaît, il ne cherche pas la maîtrise et la liberté, mais l'emportement et l'abandon. »*** [90] L'amateur de musique ne rechercherait ainsi qu'une activité : celle de se soumettre volontairement à la musique.

Plusieurs exemples nous font néanmoins la démonstration d'une transformation de la consommation du rock en activité concrète. Dan Graham relève en ce sens que le message punk (à la fin des années 70, donc juste après l'échec de la contre-culture avéré) se fonde autour de l'idée de supprimer la passivité du spectateur et de l'amener à la production de spectacle : ***« En écoutant ce disque, le public apprend, est encouragé à faire ses propres disques. On s'adresse à lui, on le considère (en lui***

[87] ***idem, p.118.***

[88] Réaction théorisée dès l'époque de la contre-culture : pour se différencier de la culture de masse, culture de la société de consommation, celle-ci doit se débarrasser des apparences trop ouvertement consommatrice du rock. Paul Beaud et Alfred Willener considèrent ainsi dès 1973 que la contre-culture doit être l'avant-garde d'une nouvelle culture de la consommation où « ***les standards de l'adéquation entre produit consommé et consommateurs sont devenus tellement plus exigeants qu'une intervention directe du consommateur – se voulant aussi producteur – devient nécessaire*** ». Willener (1973) p.252-253.

[89] Ce que l'étude de Bertrand Ricard nous a déjà permis de préciser : l'échec de la contre-culture a comme conséquence pour les jeunes groupes de rock de préférer la logique de la sous-culture à celle de la contre-culture. La contre-culture c'est la révolte et l'opposition féroce au système, la sous-culture s'attache au système comme un parasite, pratiquant la méthode du détournement, de la débrouillardise et de la collaboration partielle plutôt que l'affrontement frontal. L'acceptation sous condition remplace la contestation. Les groupes ne sont pas dupes que le système les manipulent (rachat de labels indépendants par les majors, signature d'artistes dans un souci de crédibilité), mais ils font avec et essayent d'en tirer profit à leur tour. Ricard (2000) p40-42.

[90] ***Hennion (2000) p158.***

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

tenant ce type de discours) comme s'il constituait un groupe différent du reste du public. La consommation passive de disques est un piège. Ecouter ce disque n'est qu'une phase préliminaire pour le public punk : on pousse le consommateur à produire ses propres disques et à générer ainsi des idées nouvelles. » [91] Le punk, en récusant les mythes du rock, réactive la possibilité qu'a le public de participer activement au mouvement. Par la démonstration de l'inutilité de la maîtrise technique dont ses principaux groupes font preuve, et la remise en cause des groupes établis et de la distance qui pouvait se créer du fait de leur statut mythique, le punk rapproche le public de la scène. Ce phénomène trouve une nouvelle occurrence dans les années 90 avec la musique électronique dont la production est encore plus facilitée par la démocratisation de l'outil informatique.

e. Apports théoriques de la scène techno

Les problématiques qui intéressaient la contre-culture rock des années 70 ne peuvent plus être celles actuelles de la techno. Benoît Berthou [92] explique ainsi que si la techno ne semble pas capable sur l'exemple de ses aînés d'engagement politique, c'est parce que la seule autorité actuelle est l'économie de l'échange, ordre conférant une place et une valeur aux choses. ***« Le couple consommation/production »*** [93] devient donc le centre de toutes les préoccupations techno. La consommation peut donc être pensée autrement que comme une attitude passive et vaine : c'est une « ***autre production*** » selon les termes de Michel de Certeau, qui ***« ne se signale pas avec des produits propres mais en manières d'employer les produits imposés par un ordre économique dominant. »*** [94] . Les usagers ***« " bricolent " avec et dans l'économie dominante*** » : « ***ces " manières de faire " constituent les milles pratiques par lesquelles des utilisateurs se réapproprient l'espace organisé par les techniques de la production socioculturelle.*** ». Berthou transpose ces analyses dans le milieu de la techno, où ***« consommer c'est produire, puisque le DJ fait de la musique en utilisant la musique d'autres DJ »***. La techno relève ainsi d'un ***« art de combiner indissociable d'un art d'utiliser » , proche de la logique décrite par De Certeau d'une « " pensée qui ne pense pas " mais qui opère pour retrouver une place au sein du règne contemporain des objets. »***.

La techno fait l'objet de nombreux ouvrages, qui y recherchent des interprétations

[91] ***Graham (1993) p312.***

[92] Berthou (2001)

[93] ***Et suivants : idem, p.96-97.***

[94] ***Michel De Certeau est en effet intéressant par son approche sociologique qui ne se contente pas de conclure de l'observation des inégalités culturelles une nécessaire passivité des classes populaires. Le consommateur, quelle que soit son origine sociale, est capable de fabriquer du sens autour des produits imposés par l'ordre économique, en lui conférant une valeur symbolique, une utilité autre que celle prévue par l'industrie. Face à ce phénomène d'appropriation, de détournement, De Certeau parle d'une « production de consommateurs ». De Certeau (1990).***

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

politiques, sociologiques, etc., sur l'exemple du rock depuis les années 60. Etienne Racine [95] relève leur nombre depuis 1996 pour asseoir l'idée d'un changement d'échelle dans la réception de la techno, passée d'une « ***panique morale*** » médiatique (lorsque le phénomène originellement limité prend de l'ampleur et est associé à la consommation de stupéfiants) à sa reconnaissance (culturelle, politique, économique, et donc aussi universitaire). Au sein de ces divers ouvrages [96] , la référence est souvent faite aux travaux du sociologue Michel Maffesoli, notamment *Le temps des tribus* [97] , qui fournit une grille d'interprétation satisfaisante pour les nouvelles sociabilités présentées par la techno. Les tribus se forment non pas comme des groupes sociaux rigides, mais par affinités autour d'une ambiance, d'un état d'esprit, qui s'incarnent dans des styles de vie et non dans un programme défini. L'individu peut passer de façon transitoire dans différentes tribus puisqu'il n'a pas d'obligation envers elle mais seulement une communion hédoniste du plaisir d'être ensemble, de partager des émotions [98] .

Ce phénomène des tribus traduit le contexte dans lequel évolue la jeunesse actuelle (toujours celle définie par sa gravitation autour des formes musicales modernes), fort distinct de celui des générations précédentes qui étaient mues par de grandes perspectives, une croyance dans le futur [99] . Le chômage, la crise économique, la postmodernité même, imposent l'idée qu'il n'y a plus de progrès commun possible. Si le futur est incertain, autant vivre au présent, ce que la musique techno permet en attirant les individus mus par un désir de jouissance caractéristique de l'époque [100] . L'impératif du plaisir, vu comme fin unique de la vie humaine, l'hédonisme, suscitent un puissant vouloir-vivre ensemble dans le corps social [101] , qui est fragmenté en micro-groupes (les tribus). La mondialisation qui prône un individu autonome a paradoxalement renforcé la volonté de solidarité : de nouvelles exigences d'un être-ensemble (qui peuvent devenir une force sociale à part entière) apparaissent en contradiction avec le capitalisme

[95] Racine (2002).

[96] Gaillot (1998).

[97] Maffesoli (1991).

[98] Une tribu « regroupe toutes les relations sociales entre des personnes partageant des sentiments en commun et dont la constitution en groupe ne repose pas sur un projet commun en finalité, un but rationnel en objectivité, mais sur le simple affect, un hédonisme du quotidien à la finalité subjective ». Définition donnée par Sébastien Massin ("La gay pride, manifestation postmoderne ?", *Sociétés* n°65, 3e trimestre 1999, p109) citée par Mabilon-Bonfils (2002).

[99] Ainsi que le relèvent Béatrice Mabilon-Bonfils et Anthony Pouilly dans *La musique techno, art du vide ou socialité alternative ?*.

[100] Pour les participants aux raves interrogés par les auteurs, la techno permet de se regrouper autour de la seule recherche du plaisir, de la fête. Les sociologues l'interprètent comme une nouvelle forme de socialisation alternative qui n'a rien de superficielle. Le plaisir, la jouissance sans contraintes permettent un abandon de soi dans le grand collectif. La fête est le partage d'une expérience sensorielle et sensible, d'une fusion au groupe.

[101] Cette nouvelle conception du bonheur ne vaut que s'il s'inscrit dans un bonheur collectif.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

dominant, nouvelle puissance d'organisation après le théologique et le politique. Le vécu quotidien, l'intime, dans leur frivolité, ont remplacé dans la constitution de la vie sociale le sérieux historique, l'économie, la politique.

Les années 90 imposent à l'observateur des musiques de jeunes (rock, rap, techno) de reconsidérer les approches héritées du contexte de la contre-culture. Dès les années 70 et le rock progressif, le rock quitte la critique de la société pour se consacrer à sa propre esthétique. Son discours politique perd de sa subversion, se contentant désormais de prises de positions concrètes et locales au lieu des idées utopiques du début. Le public rock passe du statut de contestataire à celui de mélomane, comprenant que cette musique ne sert plus à se distinguer politiquement, mais culturellement. Si le rock garde son caractère de révolte, il passe d'une prise de position politique à une prise de position esthétique. Les pratiques sociales du rock sont ainsi toujours porteuses d'une quête d'identité, avec ses rituels d'initiations et d'adhésion à une parole collective, mais le désir affiché n'est plus de proposer une contre-société, simplement un certain art de vivre décalée au sein de la société présente, une sorte de dandysme. Le rock peut ainsi être accusé d'être récupéré, voire fabriqué, par les industries culturelles, mais ce serait oublier que la consommation est aussi la source moderne de l'identification.

4. Rôle et fonctionnement de la presse spécialisée

a. Le rock est multimédiatique

La musique rock est totalement dépendante de la technologie ; d'une part avec l'électrification des instruments, les systèmes d'amplification, les studios d'enregistrement et les techniques de production, la fabrication des disques ; d'autre part avec les médias qui diffusent le son et l'image, et tout particulièrement la radio (transistorisation et miniaturisation, émissions en modulation de fréquence), la télévision (couleur, définition en 625 lignes, retransmission par satellite, procédés magnétiques d'enregistrement) et les tourne-disques (nouveaux formats 45 tours et 33 tours, stéréophonie).

L'industrie du disque repose sur une logique héritée des années 80 : petits labels (les indépendants) et grandes maisons de disques (les majors) coexistent selon des rapports bien établis. Les petits labels sont capables de repérer et développer la carrière de jeunes artistes aux styles peu commerciaux, les grandes compagnies s'occupent de ceux qui sont susceptibles de toucher un public international : ces dernières rachètent ainsi souvent les productions des indépendants lorsque leur succès impose une infrastructure plus conséquente (ce dont les structures indépendantes sont incapables faute de moyens). Mais les années 90 se distinguent par un phénomène de concentration qui aboutit, au premier semestre 2004, à une répartition du marché mondial de la musique entre cinq grandes majors : Sony, EMI, BMG, Warner et Universal. Et si les maisons de disques indépendantes se voient parfois créditées de 25% de part de marché, il faut préciser que si l'on calcule en terme de production-diffusion, les majors enlèvent 90% de

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

la totalité des ventes mondiales de disques [102] .

Sur les dix ans qui nous intéressent, le marché du disque a connu une phase ascendante puis descendante : l'année 1991 connaissait des ventes mondiales de musique de l'ordre de 24 milliards de dollars, chiffre qui va en augmentant pour se stabiliser autour de 38 milliards de dollars entre 1994 et 2000 (1996 étant l'année record avec 40 milliards de dollars de ventes). Mais à partir de 2000, la courbe des résultats fléchit, pour passer de 37 milliards à 34 en 2001 puis 32 en 2002. Ce brutal renversement de situation est expliqué par des révolutions technologiques (le graveur de CD, Internet et le téléchargement illégal de titres musicaux [103]).

Le rock se distingue au sein de la culture de masse par sa capacité à mobiliser l'ensemble des moyens de communication modernes. Bertrand Lemonnier relève ainsi que dès 1964 les groupes pop sont des groupes multimédiatiques : ils apparaissent dans la presse, au cinéma, dans les librairies, à la radio, à la télévision, sur les affiches, etc., paraissant maîtriser ces outils de communication (même si elle ne les contrôle pas). La contre-culture qui suit fait d'ailleurs siennes les théories de Marshall McLuhan, même si son ouvrage *Pour comprendre les médias* n'aborde pas directement le problème du rock [104] . L'homme étant déterminé par son environnement, le fait que ce dernier se compose non plus de la seule nature, mais aussi et de plus en plus des médias électroniques, influe nécessairement sur la nature humaine. Ce sont donc les médias qui déterminent et conditionnent la conscience. La contre-culture en tire la conclusion qu'il faut ***« agir de par les médias afin de changer la société, un changement qui devait passer par le***

[102] *Technikart* précise ainsi que « ***pour une Lara Fabian produite et distribuée par Polygram, répond un Unkle produit par l'indépendant Mo'Wax et distribué en France par le label Source qui appartient à Virgin, lui-même propriété de EMI. (…) de la production à la mise en bacs, les majors contrôlent tous les maillons de la chaîne. D'où la difficulté pour un artiste d'imposer ses vues en matière de promotion et, surtout, de rémunération de ses oeuvres.*** » Gatel, Philippe et Essindi Ivan, « La grande peur des majors », *Technikart* 31, avril 1999, p62-63.

[103] Internet dont la thèse de Debruyne nous rappelle les deux types d'analyses existantes. La première l'envisage en tant qu'accélérateur des processus d'industrialisation de l'information et de la culture, participant à une déréliction du lien social dans un espace public de plus en plus morcelé. Le codéveloppement des industries de télécommunication et des industries culturelles et informationnelles intensifie la domination des grandes logiques marchandes fusionnant dorénavant à grande échelle. Une telle analyse oublie les appropriations individuelles où chacun choisit son chemin. Le deuxième type d'approche met en avant le potentiel social d'Internet (participation active de l'usager, convivialité d'utilisation, multiplicité des points de vue, etc.) dans un espace public idéalement rendu accessible aux citoyens du monde. Mais on oublie alors les logiques de convergence industrielle et marchande qui limite de plus en plus le caractère libertaire de la toile, ainsi que l'inégalité d'accès au réseau qui peut créer une nouvelle division sociale entre usagers et non usagers. Mon sujet n'est pas centré sur cette question d'économie, mais il prend une place tellement importante au sein des discours du rock qu'il est nécessaire de m'y arrêter. Si la plupart de mes sources sur ce sujet sont des articles de journaux, je me suis aussi basé sur de petits ouvrages résumant les grands points de cette thématique tels que *La propriété intellectuelle et l'internet* (Bertrand Warusfel) ou encore le plus subjectif *Génération MP3* de Daniel Ichbiah qui en plusieurs points prend le parti du jeune consommateur et de l'artiste contre les maisons de disques.

[104] Le crédit de McLuhan aux yeux du rock provient surtout de son fameux aphorisme « le médium est le message » (autrement dit le médium en soi comporte un sens qui domine celui des contenus qui y passent). Cela permet de fournir une justification théorique pour les volontés révolutionnaires de la seule musique rock comme forme progressiste en soi.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

changement des consciences. » [105] .Le rock va donc chercher par l'utilisation de tous les médias disponibles à diffuser sa supposée subversion [106] .

L'observation de l'histoire du rock prouve en effet que les médias sont très importants pour son développement. Le terme même de rock'n'roll (originellement à connotation sexuelle : bercer et rouler) a été inventé par le disc-jokey radiophonique Alan Freed. Le rock'n'roll s'impose mondialement en 1955 grâce à l'apparition de la chanson de Bill Haley *Rock around the clock* dans un film hollywoodien de Richard Thorpe, *Graine de violence*, qui s'entretenait des dérives de la jeunesse américaine (et inscrivait ainsi dès l'origine le rock dans la problématisation de la jeunesse et de la canalisation de sa rébellion). Le public visé par le rock étant prioritairement celui de la jeunesse, principal consommateur de produits culturels (cinéma, musique) depuis que la télévision a gagné l'ensemble des foyers américains.

La télévision américaine a toutefois aussi largement contribué au succès de cette musique : elle l'a amplifié en invitant lors de grands shows populaires ses représentants (et en leur donnant une crédibilité jeune par l'effet de révulsion qu'ils provoquaient chez les adultes – ceci depuis Elvis filmé au-dessus du bassin pour ne pas heurter les familles ou des Rolling Stones moqués pour la longueur de leurs cheveux). Le reste du monde met plus de temps à s'équiper en matériel télévisuel (il faut attendre les années 60 pour que les foyers européens possèdent dans leur grande majorité un poste de télévision alors que les Américains en possèdent quasiment tous un dès les années 50). La radio devient ainsi le premier média de l'audition musicale, ce à partir de 1955 et l'apparition sur le marché du transistor (qui en permet une utilisation individualisée parce qu'aisément transportable, souple d'utilisation et produit en masse). Europe n°1 tient en France le rôle de la station jeune, même s'il est au début réticent au phénomène rock. C'est d'ailleurs sa forme francisée (les Yéyés) qui offre cette réputation à la radio, avec l'émission *Salut Les Copains*, qui ne laisse qu'une place moindre aux artistes anglo-saxons lors des néanmoins mythiques Musicorama enregistrés à l'Olympia lors de leur venue. Le rock international est ainsi minoritaire au sein des programmes radiophoniques français (qui privilégient chanson, Yéyés et variété française), puis se voit avec les années 70 cantonné dans des tranches horaires spécifiques, de plus en plus tardives, sur R.T .L. ou France-Inter. La deuxième révolution technologique de la radio (la mise en place du réseau FM à la fin des années 70-début des années 80) permet de varier l'offre des radios : certaines se consacrent intégralement à la programmation musicale (cette spécialisation répondant aux désirs de toucher des publics spécifiques recherchés par les publicitaires), et jouent dès lors un rôle important dans la diffusion musicale et la promotion des tubes et autres opérations musicales marketées.

[105] ***Buxton (1985) p.118-122.***

[106] David Buxton cite à ce propos l'ouvrage de Charles Reich, *The Greening of America*, exemple type des productions théoriques de la contre-culture : « ***Un des moyens les plus puissants de la révolution... c'est la subversion à travers la culture. La musique, le théâtre et les arts plastiques sont devenus des canaux importants pour les idées critiques et il n'y a rien que l'Etat puisse faire pour l'empêcher. Dans le domaine du rock, le gauchisme de Dylan , des Rolling Stones et des Jefferson Airplane atteint le grand public d'une façon significative*** ». idem, p.118-122.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

En France, la télévision est jusqu'au milieu des années 70 une télévision d'Etat (l'ORTF), partagée entre divertissement familial (avec les feuilletons ou les émissions de variété) et ambition culturelle. Le rock, mal vu des autorités, surtout suite aux événements de Mai 68, est régulièrement banni des ondes (l'émission *Bouton Rouge*) au profit d'émissions de variété privilégiant des chanteurs français plus présentables. Le désinvestissement financier de l'Etat au cours des années 70 impose aux chaînes de s'ouvrir aux recettes et donc de se soumettre aux lois de l'indice d'écoute publicitaires (les publicitaires, conscients du public potentiel de la télévision, investissent majoritairement dans ce média qui en conséquence favorise une programmation à même d'attirer la plus large audience, soit le plus large public de consommateurs). Mais dès les premières mesures d'audience effectuées pour être soumises aux publicitaires, le constat tombe : les émissions rock ne drainent pas un public suffisant. Une chanson présentée à la télévision doit satisfaire le plus large public possible, ce qui ne semble possible qu'avec la mise en place d'une uniformisation musicale. Les grands médias favorisent les groupes confirmés qui sont assurés de satisfaire le plus large public et donc les annonceurs, n'ouvrant leurs portes qu'aux artistes qui s'intègrent à leurs standards de diffusion. L'importance grandissante du vidéo-clip renforce encore plus le rôle de la télévision dans ce processus d'uniformisation musicale.

b. Importance historique de la presse rock en France

Philippe Teillet rappelle en ce sens l'importance de la presse spécialisée pour l'implantation du rock sur le sol français [107] . En France, le rock a été reçu parfois directement (rapport à la musique vivante ou enregistrée), mais le plus souvent par la médiation d'une presse écrite et donc d'un groupe de médiateurs. La difficulté d'accès aux instruments de musique ou aux salles de concert obligeait les amateurs à vivre leur passion musicale par la lecture de mensuels (*Rock&Folk* et *Best* principalement). Le rock apparaît ainsi avant tout comme le produit d'un discours, qui contemple, juge et détermine les pratiques [108] . On ne peut évidemment remettre en cause la musique comme premier média du rock. Mais si celle-ci est accompagnée internationalement par la presse rock, elle présente la particularité en France d'avoir été précédée par elle dans son accès aux amateurs. Dans la France des années soixante, l'accès à la musique n'est pas aussi aisé qu'il peut l'être aujourd'hui. Hormis Paris, les disques étrangers – la majorité sinon l'intégralité des productions rock de l'époque – étaient introuvables s'il n'existait pas une boutique d'importations. Nous avons de plus vu que la télévision et la radio ne diffusaient que rarement du rock, sinon sous sa forme francisée des yéyés. Dans la France pré-soixante-huitarde, le rock n'existe souvent qu'en fantasme, dans la version médiatisée qu'en donne la presse spécialisée, une des premières au monde (*Rock&Folk* apparaît en 1966, alors que la référence américaine, *Rolling Stone*, a dû attendre 1967 pour voir le jour). Dans la France post-68, et ce jusqu'à la veille des années quatre-vingt, se rajoutent seulement quelques émissions télévisées et radiophoniques bien isolées, tandis que

[107] Teillet (1991) p.217-246.

[108] idem, p.219-220.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

l'accès aux disques de rock anglo-saxons, s'il se facilite, reste limité aux grandes villes. De nombreux lecteurs n'avaient ainsi que les textes de critiques pour imaginer une musique qu'ils ne pouvaient pas entendre directement [109] .

Il n'existe pas de livres consacrés à l'aventure de la presse rock française, mais plusieurs témoignages nous permettent de recueillir des informations sur son rôle. Le livre de Philippe Koechlin, *Mémoires de rock et de folk*, nous livre les souvenirs du fondateur et rédacteur en chef de *Rock&Folk*. Le compte-rendu par ses propres journalistes de l'aventure d'*Actuel* est par exemple conté dans *Actuel par Actuel*. Philippe Manœuvre nous gratifie aussi au sein de sa biographie *L'enfant du rock* de savoureux aperçus de la vie d'un amateur de rock dans la France des années 60-70. L'article d'Emmanuelle Debaussart, ***« Pavane pour la presse morte »***, publié dans le *Rock&Folk Hors-Série*, n° 12, édité en l'honneur des trente ans du journal, est riche d'informations. Elle y fait en effet l'inventaire des différents titres qui ont participé à l'aventure de la presse rock, expliquant les motivations de ces nouvelles créations et les raisons des échecs successifs.

Divers ouvrages proposent des collections d'articles parus dans la presse spécialisée, mais ils sont le plus souvent regroupés selon la seule signature de leur auteur et ne donnent ainsi qu'une vision partielle de ce qu'est ce type de publications : *Gonzo* de Patrick Eudeline, *Chroniques de Rock & Roll* d'Alain Dister, etc. Il faut donc se référer, si l'on désire avoir en un ouvrage une anthologie des articles de la presse rock, à l'unique référence de librairie disponible (malheureusement limitée à la période de 1960 à 1975, mais d'autres tomes sont prévus), *Le rock et la plume*, qui outre des reproductions de ces articles propose de courtes biographies des journalistes [110] . Au-delà de cette référence incontournable mais au final succincte en terme d'informations pures, la source d'information la plus fiable sur le sujet est encore une fois l'encyclopédique *Dictionnaire du rock* qui propose un article sur le sujet.

La presse musicale est d'abord une lecture pour les consommateurs de musique, un support supplémentaire pour faire fructifier le succès radiophonique d'une idole. Puis elle

[109] On peut se faire une meilleure opinion de cette situation de l'amateur provincial de rock, avec un extrait de l'autobiographie de Philippe Manœuvre où celui-ci se rappelle la découverte de son premier numéro de *Rock&Folk* (en 1969 à Châlons-sur-Marne) : « ***Mon inquiétude augmenta en découvrant les chroniques de disques : diable, il y en avait tant que ça à acheter chaque mois ?*** » La difficulté de la confrontation directe à la « matière première » du rock (les disques) s'exprime ici, accompagnée d'une évocation du rôle de la presse spécialisée dans ce sentiment de limitation d'accès à ceux-ci. Manœuvre précisait en effet quelques pages avant que si sa ville était suffisamment grande pour posséder un Prisunic avec un rayon discographique, il ne pouvait y trouver que les grosses productions (les disques des Beatles, des Rolling Stones...) et que sa passion du rock devait attendre l'organisation de voyages culturels à Paris pour enfin approcher les disques chroniqués dans *Rock&Folk*. On pourrait aussi évoquer les comptes-rendus de concerts ou festivals, encore plus à même de pallier une impossibilité d'accès à ceux-ci des lecteurs : « ***Et chaque mois, attendu dans la fièvre et lu avec le plus grand respect en cours de physique-chimie, Rock&Folk nous ramenait l'écho de fêtes lointaines où jamais nous ne pensions pouvoir aller : Wight, Bath, Amougie...*** » Un tel exemple nous le montre sans détour : pour le passionné de rock vivant en France (et encore plus en Province), le salut se trouve dans la lecture de la presse spécialisée. Manœuvre (1986) p.27-32.

[110] Il donne lors de son introduction une bonne présentation des enjeux de la presse rock originelle reproduite en annexe (Document 2).

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

devient plus sérieuse et passe à la publication d'analyses plus fournies, jusqu'à devenir un acteur important du rock en France, celui qui permet aux phénomènes d'être théorisés. Les journaux musicaux se sont plus précisément séparés en deux groupes distincts aux alentours de 1966 : ceux qui abordent le rock comme un objet critique (sur le modèle du jazz ou du cinéma : *Rock&Folk*, *Best*) porteur de valeurs contre-culturelles, et ceux qui l'abordent comme un simple divertissement adolescent (*Salut Les Copains*, *OK Podium*). Le public du premier, fort de sa conviction d'être culturellement important, méprise le public du second qui n'y voit que distraction. Le « vrai » rock selon les préceptes de la presse spécialisée, celui dont on parle dans ce travail de recherche, est ainsi devenu le média de la jeunesse « pensante » ; ceux qui n'y perçoivent aucune importance intellectuelle sont relégués dans la masse. Patrick Mignon relève ainsi que l'intellectualisation du rock (ouverture artistique des Beatles et tournant rock de Dylan en 66-67) pousse la presse rock à éclore, à offrir au rock un traitement jusque-là réservé au jazz. Les critiques rock sont alors d'anciens fans qui ont transformé leur amour du rock en écriture, qui deviennent critiques parce qu'ils pensent qu'il y a des enjeux dans la musique [111] . La critique rock des années 60 est ainsi enthousiaste et érudite, reposant sur le développement d'une argumentation de type rationnel (en maniant notamment les catégories académiques, du fait du cursus personnel des rédacteurs, souvent des étudiants qui amènent avec eux leurs références et leurs systèmes critiques hérités de l'université). On présente le rapport de l'œuvre avec la société, ou encore la valeur d'un artiste (allant jusqu'à la limite de l'hagiographie) au sein d'une histoire culturelle en train de s'écrire.

c. Une critique d'analyse et de jugement de valeur

La presse rock s'inscrit ainsi de plein pied dans la problématique de la critique culturelle. La culture de masse, par la reproduction industrielle d'œuvres d'art, impose la présence de médiateurs entre les producteurs et les consommateurs qui risquent d'être perdus face à la pluralité de choix et d'oublier ainsi certains produits. La critique s'impose ainsi dans les nouveaux modes de consommation culturelle. Deux types de critique culturelle coexistent au sein de la presse : la simple formulation d'un jugement de valeurs et l'analyse méthodique héritée des approches universitaires des œuvres littéraires ou artistiques. En France, le cinéma et le jazz font déjà l'objet d'une presse spécialisée (*les Cahiers du Cinéma*, *Jazz Hot*) qui met en avant une analyse méthodique du sens des œuvres, conçue autour d'une critique interne (le sens de l'œuvre en soi par l'analyse de ses structures formelles) et d'une critique externe (ce que l'œuvre révèle au-delà de son aspect patent). Le marxisme notamment [112] propose une sociologie de la culture, de même que la plupart des grilles d'analyses de la seconde moitié du siècle (le structuralisme, la psychanalyse). La critique cherche ainsi naturellement de l'idéologie

[111] Ce sont pour la majorité des pigistes, à la vie plutôt instable, dont la réussite se fait par le placement de papiers. Il est difficile de vivre de l'écriture rock (Patrick Mignon estime que seules 4 personnes en vivent en France), d'où la nécessité de cumuler plusieurs fonctions (attachés de presse de maisons de disques, animateur d'émission radio ou télévisée, fonctionnaires, professeurs ou universitaires). C'est donc une vocation peu rétribuée, mais qui offre toutefois des privilèges : disques et concerts gratuits, rencontre avec les artistes, partage du mode de vie rock.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

derrière toute forme culturelle.

En ce qui concerne la presse rock en particulier, ce réflexe est renforcé par le fait que les rock-stars sont devenues des phénomènes de société depuis les années 60, que l'on interroge sur tous les sujets d'actualité et notamment la politique. Ajoutons à cela la politisation des étudiants américains à propos de la guerre du Viêt-nam qui ne peut qu'influer sur la scène rock locale. La presse spécialisée qui relaie les propos et les théories des acteurs du rock est ainsi logiquement politisée. Carolyn Gatfield rappelle ainsi au cours de son étude [113] que les Etats-Unis, en ne présentant que deux partis politiques immuables, avaient poussé une partie de la jeunesse qui ne se reconnaissait pas dans ceux-ci à créer une contre-culture où la pop était centrale. Par contre, l'éventail des partis en France avait réussi à ce que les jeunes révoltés de Mai 68 s'approprient un discours politique déjà construit [114] . C'est la raison pour laquelle ***« la pop sera toujours en France un phénomène d'imitation »*** [115] . Ce qui oblige le discours français sur le rock de présenter a posteriori cette collision des aspirations culturelles de Mai 68 et de la pop. L'importance idéologique du rock s'impose dès lors comme un angle d'analyse constant au sein des magazines spécialisés [116] , même si dans les faits la pop en France n'a pas la même valeur politique qu'aux Etats-Unis.

Puisque le rock n'est pas le média de la révolte étudiante française comme il peut l'être pour les mouvements américains, la presse spécialisée se trouve écartelée entre son désir de reproduire les schémas qui existent aux Etats-Unis et son rôle de

[112] Qui jouit d'une crédibilité intellectuelle énorme (notamment auprès des étudiants) au lendemain de la seconde guerre mondiale (engagement de la grande majorité des intellectuels à gauche suite au discrédit des intellectuels de droite qui se sont approchés des totalitarismes avant-guerre et à la résistance communiste lors de la guerre, fascination pour les modèles politiques soviétiques et chinois, etc.)

[113] Gatfield (1975).

[114] Si la jeunesse française a pu effectivement laisser éclater des revendications similaires à celles énoncées par la culture pop internationale (libération de l'individu des contraintes imposées par le système) lors des événements de Mai 68 (dont Le Goff nous fournit dans son ouvrage *Mai 68 l'héritage impossible* une analyse des conséquences des plus intéressantes pour comprendre la presse rock des années 90), elle n'a jamais pour cela fait référence ni appel au rock, préférant effectivement chercher à se définir vis-à-vis des partis ou groupuscules politiques existants.

[115] Gatfield (1975) p.7. Elle cite en fait l'ouvrage de Hardel et Laury, Pop en stock, (éd. Champs Libre).

[116] Exemple typique de la tonalité des articles du début des années 70, l'extrait suivant conclue un article consacré à un festival de folk à Malataverne : « (…) les Barricadiers [un groupe d'agit-pop qui alternait chansons révolutionnaires et pièces de théâtre] ont eu le mérite de mettre un peu le feu aux poudres et de provoquer une réflexion politique salutaire. C'est sur ce problème que l'on peut conclure (provisoirement) : le rôle d'un festival de folk, ou de pop, ou de tout ce que l'on voudra. Si l'on se contente de trois jours de « défoulement » de temps à autre, alors cela risque de devenir la soupape de sûreté, qui aidera à mieux supporter la survie quotidienne. Zéro. Mais si au contraire ces trois jours sont un point de départ pour nous aider à fédére les instants de fête, alors là bravo, je reviens en deuxième semaine ! L'ennui, en rentrant de Malataverne, c'est d'en être encore à se dire que cela tenait des deux à la fois. Lard ou cochon ? Spectacle ou situation vécue authentiquement ? Tout le problème est là. » Vassal, Jacques, "Folk pour tous", *Rock&Folk* 54, juillet 1971, p54-57,87-88.

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

commentateur de l'état du rock dans la France de l'époque. Elle résout cette difficulté en tendant à ses lecteurs une image d'eux-mêmes calquée sur celle des amateurs de pop anglo-américains. Pour qu'une apparente unité avec le modèle américain prenne forme au sein de son lectorat, la presse rock française met en place une mythologie nouvelle [117]. Celle-ci se concentre autour d'artistes internationaux soigneusement choisis pour que la jeunesse rock française partage quelque chose en commun avec la jeunesse internationale. La culture pop apparaît ainsi en France en créant ses propres références, son propre langage et ses propres valeurs. Les mythes présentés par la presse spécialisée sont les ambassadeurs d'une nouvelle culture. Les valeurs de cette culture sont ainsi diffusées auprès de la jeunesse française, si bien que l'on peut quasiment imputer leur adoption au travail médiatique de la presse spécialisée.

Nous pouvons rapprocher ces conclusions de celles de Catherine Rudent [118]. Elle remarque ainsi qu'au sein du discours de la presse spécialisée, la musique est envisagée non pas dans son rapport à d'autres systèmes sonores (ce qui relève de la musicologie) mais comme porteuse de relations socialement organisées entre êtres humains. Ce rapprochement entre musique et sociologie (ou politique dans le contexte des années contre-culturelles) lui paraît pourtant à relativiser : les propos des journalistes sont le fruit de simples associations entre la musique et la sociologie. La presse rock ne présente pas à ses lecteurs des argumentations logiques, mais juste des juxtapositions sans aucun ancrage dans la réalité. Si la dimension sociale de la musique est présente dans ses pages, elle n'est qu'une fiction à caractère sociologique. La presse rock n'offre qu'une apparence de sociologie, d'ailleurs à la source des idées reçues sur le sujet, comme nous avons pu nous en apercevoir à propos de la valeur contre-culturelle du rock en France.

Toute interprétation idéologique ou sociologique du rock semble ainsi surtout le fait du contexte particulier des années 60 et 70. Le postmodernisme (notamment Derrida et son concept de déconstruction) vient clore ces débats en récusant toute idée d'interprétation univoque du sens d'une œuvre qui est forcément polysémique : on ne peut analyser une œuvre que dans son rapport à d'autres œuvres (l'intertextualité) et dans son rapport au lecteur-spectateur (qui construit son propre sens) [119]. Le récepteur devient quatrième composant de l'art, au même titre que l'œuvre, l'auteur et la société. Cette conception postmoderne de la critique ouvre un lien avec la critique grand public, celle qui se fonde sur le jugement de valeurs subjectif et se trouve au sein des revues spécialisées ou des rubriques culturelles des grands médias (journaux, radio, télévision).

Ce type de critique est basé sur un modèle élitiste, celui de la communication au lecteur de la subjectivité du rédacteur (puisqu'il n'y a pas d'objectivité artistique), où

[117] Ainsi que j'ai essayé de le démontrer lors de mon mémoire de DEA.

[118] Rudent (2000).

[119] Mais l'habitude journalistique demeure : l'interprétation idéologique ou politique reste présente au sein de ses pages. La politisation semble être un obligé de la presse rock, même si l'on peut s'interroger sur le bien fondé de ces écrits (*Les Inrockuptibles* par exemple, lorsqu'ils s'avancent sur le terrain de l'analyse politique, subissent l'accusation d'agir ainsi plus selon une logique esthétique – la prise de position est belle – que réellement politique).

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

l'autorité de gens qui savent mieux lire ou mieux écouter est professée à un grand public incapable de choisir seul. Cette critique cherche à imposer un bon goût telle une nouvelle aristocratie de rang culturel. Or l'élite culturelle se tourne, depuis la fin de la Première Guerre Mondiale et l'ébranlement des valeurs bourgeoises qui suivit, vers l'avant-garde, laquelle prend le nom d'underground dans le milieu de la pop music [120] . L'avant-garde se fonde sur l'idée de progrès culturel : le monde connaît des transformations techniques, économiques et pratiques, donc les artistes doivent renouveler les sensibilités et les formes esthétiques, aller contre les traditions, contre l'académisme. L'avant-garde mêle à ce projet de modernité celui de révolution sociale, en pratiquant la provocation dans ses comportements sociaux autant que dans ses réalisations techniques. Les artistes revendiquent ainsi une marginalisation socio-économique, un rôle d'explorateur, proche d'une conception aristocratique de l'artiste, seul capable de montrer le chemin aux masses malgré l'incompréhension contemporaine [121] .

Avec la crise économique des années 70, le postmodernisme marque la fin de l'idée moderne d'un sens de l'histoire vers la perfection. Il récuse l'idée de nouveau et réhabilite le principe de plaisir culturel, ce qui implique donc l'annihilation du concept d'avant-garde (dont le projet est de toujours chercher l'innovation jusque dans la théorisation, ceci au risque de se couper du plaisir esthétique simple). Pour permettre cela, il réhabilite le passé, proposant de le revisiter puisqu'il n'est plus possible de créer de l'absolue nouveauté. Le postmodernisme, dont la conscience de l'historicité de l'art permet de dépasser l'impératif de la nouveauté, de l'inédit (qui n'avait de sens que grâce à l'idée de progrès), propose à l'artiste d'utiliser diverses méthodes (le clin d'œil, la distanciation ironique, jusqu'au kitsch [122]) pour signifier au spectateur cet état de l'art.

Le postmodernisme touche tous les milieux culturels dès les années 70. Il faut pourtant attendre les années 90 pour que le rock cède pleinement lui aussi à ce phénomène : jusqu'alors il était une culture neuve, pas encore arrivée au bout de ses possibilités esthétiques, donc toujours inscrite dans une logique de modernité. C'est là une des difficultés qui va se poser au rock de cette décennie : il doit passer de sa modernité à sa postmodernité, ce qui remet en cause plusieurs de ses fondements hérités de la contre-culture, comme les principes d'underground ou encore d'analyse critique au sens universitaire du terme. Les journalistes spécialisés des années 90 sont ainsi ballottées entre leur réflexe avant-gardiste et la reconnaissance du postmodernisme au sein de la sphère rock.

[120] Le terme d'underground apparaît dans le *Robert* 1967, pour qualifier un « ***mouvement artistique d'avant-garde indépendant des circuits traditionnels de diffusion commerciale*** ».

[121] Dans les années 60, la culture de masse attire l'attention d'un public plus large sur ces œuvres d'avant-garde (ce qui les fait évoluer en les sortant de leurs ghettos), même si l'origine de cette médiatisation (par la télévision, la radio, la presse magazine) n'est pas tant un intérêt culturel qu'un attrait pour leur caractère provocant. Bertrand Lemonnier remarque d'ailleurs que la culture pop retient la leçon : « ***la provocation (…) n'implique pas un risque de marginalisation mais au contraire la quasi-certitude d'une diffusion massive***. »

[122] Le kitsch étant le mauvais goût des autres pour une élite qui sépare son bon goût de la tentative de l'imiter des classes sociales inférieures – qui privilégient les éléments les plus voyants des objets reproduits.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Dès les années 70, avec la fin de la contre-culture, la critique rock cherche à sortir de l'analyse du contenu ou du contexte, pour faire passer du sentiment, faire partager l'expérience provoquée par la musique. Patrick Mignon relève ainsi que le critique se met alors en scène, rompant avec le sérieux du discours politique, de la sociologie ou de l'explication de texte littéraire, pour puiser ses références à l'intérieur de l'univers rock (ou dans les références culturelles personnelles – littérature, cinéma). Il recherche de fait plus un style qu'une approche académique. Le rock étant une manière de vivre, la critique ne peut pas considérer que l'explication de texte est capable de traduire celle-ci. Seule l'écriture peut essayer de retranscrire l'expérience rock : la critique rock s'apparente alors à de la littérature, à de la pure subjectivité (et non plus à des analyses politiques et sociales) [123] .

d. La critique rock, un genre littéraire en soi

Une des règles d'or du journalisme rock, énoncée comme devise par le magazine *Best* , institue que « ***la musique ne se définit pas elle se ressent*** ». L'important semble être aux yeux des divers rédacteurs l'incarnation par l'écriture de cette musique et de l'expérience ressentie à son contact. L'étude de Mireille Willey produite pour l'ouvrage du CNRS, « Le rock à travers la presse spécialisée », confirme en ce sens qu'***« une analyse trop poussée de cette musique qui parle d'abord aux sens risquerait de lasser l'attention et de dérouter des lecteurs surtout avides d'images, d'anecdotes et d'expressions qui exaltent leur imagination, flattent leur sensualité et leur sensibilité. »*** L'analyse qu'elle fait d'un article écrit au début des années quatre-vingt-dix [124] présente les traits principaux de l'écriture de la presse rock : le style des articles est proche de celui ***« de la conversation libre, à bâtons rompus. Il est alerte, coupé d'exclamations, parfois familier mais sans vulgarité. »***.Le critique suggère plus qu'il ne dit, ce qui peut laisser libre cours à l'imagination du lecteur. Mireille Willey relève ainsi qu'il est rare que ***« les critiques fassent des développements sur la musique même, préférant généralement s'exprimer plus longuement sur les chanteurs, sur des anecdotes liées à la vie des artistes ou des groupes, sur l'esthétique des mises en scène, sur le côté spectaculaire des concerts, ou encore sur les réactions du public. »*** [125] . Catherine Rudent précise d'ailleurs au cours de sa thèse de musicologie sur la question que lorsque les journalistes se lancent dans de telles approches, leurs théories sont rarement fondées.

Ceci est dû à la nature même du public et des rédacteurs de ces revues : amateur de musique rock, il n'en maîtrise pas pour autant la connaissance technique (ce qui n'est pas un problème outre mesure, comme le remarque Gilles Verlant, puisque Paul McCartney des Beatles ne sait pas non plus lire une partition musicale [126]). De plus, parler en

[123] « ***En l'absence de toute définition qui, si elle existait, rigidifierait l'objet, l'essence du rock ne peut être atteinte que par une écriture qui s'essaie à mimer les pulsions mêmes du rock et ce qu'il produit sur l'auditeur*** ». Mignon (1996) p112.

[124] Picart, Hervé, « Electric Daddyland », *Best*, octobre 90, p.82-84.

[125] ***Willey (1994) p.181-189.***

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

musicologue serait s'opposer à la façon physique et émotionnelle dont le public perçoit la musique. Ainsi le critique va-t-il privilégier un jargon ***« à la fois figuratif et abstrait, (...) intelligible pour les lecteurs »*** [127] de la presse rock.

Pour Willey, la description du concert est le point névralgique du reportage rock, le « ***morceau de bravoure du critique*** » pour l'introduction duquel ne semble qu'avoir servi le reste de l'article (le plus souvent une suite d'anecdotes). Il a pour but de partager avec les lecteurs l'expérience privilégiée du journaliste lors du concert et autour de lui (rencontre avec le groupe et ceux qui l'accompagnent [128]). La narration cherche à donner plus de vivacité au récit, à donner aux lecteurs ***« l'illusion du direct en les associant intimement à ce qu'ils ont vécu eux-mêmes à l'occasion d'une tournée ou d'un concert de rock »*** et à ***« communiquer un peu de l'ivresse et de la magie de ces instants »*** par l'accumulation d'appréciations enthousiastes sans ordre ni logique. Ce type d'écriture rapproche le journaliste d'***« un quelconque adolescent parlant en termes hyperboliques du concert à des camarades. N'est-ce pas justement l'effet que recherche ici le critique ? En se mettant au diapason de ses lecteurs, en partageant leur manière de sentir et de s'exprimer, il établit une connivence profonde fondée sur un langage commun et une passion partagée. »*** On retrouve dans cette technique d'écriture rock une volonté de créer un rapport direct avec les lecteurs, une complicité qui ne se partage qu'entre « ***ceux qui savent*** ». Elle inscrit le journal dans un processus d'identification du lecteur à son contenu (ce qui est somme toute normale étant donné que ces journalistes sont eux aussi d'anciens lecteurs). Ainsi la presse rock présente-t-elle une expérience du rock par procuration, une indication des sensations produites par le concert, soit une forme médiatée de l'expérience du rock.

Il existe toutefois un autre style d'écriture dans la presse rock. Patrick Mignon relève que la recherche de l'effet littéraire peut en effet s'effectuer au profit d'une vision élitiste du rock, qui ne s'adresse qu'aux seuls initiés. D'où une préférence pour les groupes obscurs, méprisés, qui permettent de se distinguer du rock de la majorité, du rock bien

[126] Verlant (2000) p.10.

[127] et citations suivantes : Willey (1994) p.181-189.

[128] C'est en effet lors du concert, et autour de la préparation de celui-ci, que les journalistes peuvent rencontrer les musiciens chroniqués à travers leurs disques. Les premières rencontres avec les pop stars se font autour de la barrière de la scène ou de la préparation à celle-ci, lors d'une après-midi ou d'une soirée aux alentours du jour de représentation. Or tout le décorum, la puissance sonore, les jeux de lumière qui accompagnent celui-ci peuvent aisément troubler les capacités d'analyse du journaliste. Philippe Paringaux reconnaît cette ambiguïté. « ***Et ce n'était que bien plus tard, dans le silence revenu, que l'on pouvait se poser des questions sur la véritable dimension de cet art (...). Mais il est trop tard, après, pour se poser des questions, puisqu'on a vibré, dansé, hurlé avec les autres, tout esprit critique envolé. (...) Il n'est même plus question de savoir si cela swinguait ou pas, puisque les pieds font mal d'avoir trop martelé le sol. Il n'y a qu'à remplacer swing par un autre mot.*** » Paringaux, Philippe, « Led Zeppelin à Montreux », *Rock&Folk*, avril 1970, p.17. D'où la volonté de rencontrer directement, hors de la scène, les artistes à l'efficacité scénique indéniable.Notons d'ailleurs que peu à peu vont se mettre en place des rencontres entre le journaliste et l'artiste organisées par la maison de disque en des lieux de rencontre neutres (chambre d'hôtel, siège de la maison de disque, etc.), en opposition aux traditionnelles rencontres d'après concerts ou sur les lieux quotidiens de son existence (son bar préféré, son logement...).

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

pensant. Le critique cherche ainsi à rompre avec le sens commun du grand public, des normes rock, par le second degré, les imprécations, l'ésotérisme, la mauvaise foi [129]. Il accède ainsi à un nouveau pouvoir arbitraire : celui de décider de ce qui est rock. Plus il récuse les conventions, se moque du rock institué, du rock des lecteurs, plus il impose sa marque. Paul Yonnet note qu'une critique rock telle que celle de *Libération* est ainsi soumise aux normes de la Grande Culture en acclamant un rock élitiste et en rejetant tout rock populaire [130].

Des remarques similaires apparaissent dans l'étude menée sur la forme de la critique rock de *Libération* [131]. Catherine Chocron relève que celle-ci n'est pas là pour orienter le choix du lecteur, lui faire partager une émotion, mais pour lui livrer des signes de reconnaissance. L'écriture de ce type d'article ne fait que renvoyer au lecteur une image précise de lui-même. Le contenu informatif de la critique ne semble en effet pas être son essence même : un simple rappel du parcours musical du groupe, son actualité et sa localisation dans le monde du rock (style musical joué), plus quelques détails sur la vie privée des artistes suffisent. Par contre, le critique prend quasi systématiquement parti pour ou contre l'artiste en question. Cette propension, renforcée par l'utilisation d'une rhétorique spécifique jouant de l'hermétisme et de l'humour, pousse l'auteur à conclure que la critique rock d'un journal comme *Libération* n'occupe pas un rôle d'information, mais présente des partis pris qui exigent l'entière adhésion du lecteur, qui se reconnaît ainsi comme membre d'une élite du rock (ces choix étant souvent en totale opposition aux succès commerciaux du moment).

e. Les contraintes économiques

Le fait que cette spécification élitiste du rock prenne sa source dans *Libération* n'est pas anodin. Patrick Mignon relève en effet que la presse généraliste n'a pas de contraintes avec les finances discographiques, puisque la musique n'est pas le seul argument de vente [132]. La critique rock y est donc plus libre vis-à-vis des lecteurs et des annonceurs, et peut se contenter (voire doit se constituer) une ligne éditoriale. Il nous faut rappeler que la presse est inscrite dans les plans économiques des industries culturelles : la

[129] Pour Bayon de *Libération*, la mauvaise foi est ***« un principe catégorique, la ligne de conduite. Une quête désespérée de la passion »***. Sabatier, Benoît, « Libérez Bayon ! », *Technikart* 70, mars 2003, p48-52.

[130] L'attitude des journalistes s'est en effet durcie avec le temps, comme s'ils désiraient prendre leurs distances à l'égard des groupes et des vedettes qu'ils encensaient la veille pour mieux les passer au crible de leurs critiques. Celles-ci se sont fait plus acerbes et plus cyniques au fur et à mesure que les artistes de rock - qui se voulaient les chantres de toutes les libérations – semblaient rechercher leur intégration à un star-system et à sa finalité commerciale.

[131] Chocron (1994) p.213-222.

[132] La présence du rock dans ses pages est le résultat d'une ouverture à un domaine culturel dont on reconnaît l'importance (notamment sociale), d'une adaptation au nouveau lectorat (les baby-boomers élevés au rock sont devenus les lecteurs de la presse quotidienne) et enfin d'un appel à une nouvelle clientèle (intéressée par le rock et susceptible de choisir son quotidien en fonction de sa présence).

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

consommation de masse qui se développe au 20e siècle a pour conséquence de développer la publicité (qui cherche à persuader le public de la nécessité de consommer son produit, en utilisant des effets de choc, de séduction ou de répétition imposant une mémorisation). Celle-ci utilise tous les médias susceptibles de rencontrer les consommateurs, et prend place au sein des pages de la presse. La presse magazine spécialisée, visant un public précis, est notamment plus à même de concentrer des budgets publicitaires spécifiques, qui lui apportent des nouvelles ressources financières. Mais ces recettes publicitaires finissent par devenir nécessaires à la survie économique de certains journaux, et peuvent ainsi créer leur dépendance budgétaire, ce qui peut être perçu comme une remise en cause de leur indépendance éditoriale.

Catherine Chocron rappelle ainsi que la presse rock fait partie intégrante des plans commerciaux des maisons de disques. Leur promotion se fait en effet sur quatre axes : la presse (spécialisée principalement, à l'exception d'opérations dans les médias généralistes pour de grands groupes), la radio (meilleur outil de promotion envisageable, mais le rock n'est que secondaire dans sa programmation), la télévision (limité, car trop coûteux et donc risqué en dehors des grosses productions), et le concert (principal pivot de la promotion, moins coûteux pour la maison de disque, incontournable pour se créer un public et relativement efficace). ***« La promotion du rock passe donc par des médias dont l'audience est relativement restreinte. Cette particularité tient compte de l'importance du bouche à oreille chez un public passionné, regroupé en communautés. Elle a l'avantage d'être moins coûteuse, ce qui diminue le risque pris sur le lancement d'une nouveauté. »*** [133] .La presse rock apparaît ainsi directement impliquée dans les stratégies marketing des compagnies discographiques, lesquelles connaissent suffisamment cette profession pour savoir quel journaliste est influent dans son milieu et doit donc être premièrement visé dans leur volonté de séduire [134] .

Une étude publiée au sein de l'ouvrage collectif *Organisations, médias et médiations* [135] s'attache ainsi à relever quels sont les petits arrangements existants entre les rédactions de ces journaux et les attachés de presse (échange de reportage exclusif contre une couverture, etc.). Catherine Rudent [136] conclue à partir d'éléments similaires que la rédaction d'un texte publié dans la presse rock est finalement le fruit de trois instances : le journaliste qui signe l'article, la maison de disque qui influe sur le contenu, la rédaction qui inscrit le texte dans la ligne éditoriale. Patrick Mignon reconnaît lui aussi que la presse rock est partagée entre l'art et le business, l'expression personnelle et le

[133] ***Et suivants : Chocron (1994) p.132.***

[134] « ***Les équipes promotionnelles sont amenées à accorder une promotion particulière aux prescripteurs. Une étape presque incontournable de la promotion consiste à séduire un certain nombre de personnes considérées comme des leaders d'opinion par la profession : Bayon et Arnaud Viviant de Libération , Christian Fevret des Inrockuptibles , Bernard Lenoir de France Inter. S'ils retiennent l'album dans leur sélection, ils déterminent son acceptation par les radios dans un second temps.*** »

[135] Grunfeld (2001).

[136] Rudent (2000).

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

discours de promotion (les articles sont parfois de simples réécritures des dossiers de presse).

Les critiques, du fait de leur influence sur le lectorat, ont un pouvoir relatif sur la production culturelle. La presse rock est donc le lieu d'un enjeu commercial, puisqu'elle peut assurer la rencontre de l'objet critiqué avec le public. Mais Anne-Marie Green constate en 1997 que la lecture de la presse en général ne concerne que 38 % des adolescents amateurs de musique, et que parmi ces 38% seuls 22% lisent la presse musicale, soit moins de 9% des adolescents. L'influence de celle-ci dans les choix musicaux semble donc moindre que celle des autres médias (la télévision, la radio) : le crédit à accorder à cette presse est donc tout relatif dans l'achat des disques. Catherine Rudent confirme que l'importance commerciale de la presse rock est réduite : elle n'a qu'un petit volume de diffusion moyenne (30 000 exemplaires – avec un objectif de 50 000 jamais atteint – dans les années 90, loin de l'apogée des années 80 avec 150 000 exemplaires), ce qui lui permet de toucher de un à deux millions de lecteurs. Ces chiffres de ventes sont trop étriqués pour permettre aux rédactions de vivre sans l'apport publicitaire. Les journaux doivent ainsi trouver l'équilibre entre leur aspiration à l'indépendance et leur souci de viabilité économique. Rudent en conclue que la presse ne subsiste que parce qu'elle vend à l'industrie son rôle de prescripteur d'achats. Un tel rôle nécessitant une relative indépendance pour paraître crédible auprès des lecteurs consommateurs, l'industrie lui accorde une certaine liberté de parole.

Patrick Mignon admet que la presse puisse être conçue comme un simple rouage de l'industrie musicale. Mais ceci à un second niveau de relations : puisque la critique ne subsiste face à l'industrie que grâce au public sur lequel elle peut influer, il lui faut faire tout son possible pour fidéliser voire augmenter ce public et ainsi faire de même avec cette liberté. Jacques Bouveresse précise en ce sens qu'un journal n'est pas tant là pour informer que pour générer des profits, cherchant pour cela à satisfaire le consommateur de nouvelles, à séduire le lectorat. Le risque est dès lors d'écrire selon la demande perçue, anticipée ou créée de toutes pièces, et non selon les évolutions historiques [137] . La presse rock apparaît ainsi à Patrick Mignon discursivement plus limitée par son lectorat que par les exigences des maisons de disques : il faut plaire au plus grand nombre, ne pas effrayer la base de ses lecteurs et lui donner ce qu'elle est venue lire dans ses pages (d'où par exemple le ratage du punk, dont les lecteurs ne voulaient pas, par *Rock&Folk*).

La presse rock est ainsi obligée de garder de l'intérêt pour les artistes populaires (ce qui satisfait les maisons de disques), même s'ils sont aussi fidèles à l'éthique journalistique (ne pas oublier ce qui ne marche pas). Elle ne s'intéresse aussi que peu au sujet économique, du fait que ce sujet n'intéresse pas le lectorat plus intéressé par la mythologie. Cette soumission aux attentes du public se présente comme la principale difficulté de la presse spécialisée des années 90, et me fournit le sujet même de ce travail de recherche. La presse a depuis ses origines présenté à ses lecteurs une identité plus ou moins variable de la chose rock : la contre-culture à l'influence toujours prégnante pour l'image publique du rock le considère comme la musique de la jeunesse et de sa rébellion

[137] Bouveresse (2001).

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

face au système. Catherine Rudent la perçoit sous la dualité musique de la provocation et de la rébellion / loisir plaisant, rieur et désengagé. Philippe Teillet [138] y distingue deux identités, l'une doublement négative (le rock n'appartient ni à la culture de masse ni à la culture cultivée [139]) et l'autre doublement positive (il est constitué de fidélité formelle et spirituelle mais aussi d'impureté, d'hétérogénéité, de synthèse [140]). Patrick Mignon relève quant à lui des traits communs aux propos des diverses publications spécialisées (une place limitée de la chanson française, un traitement irrégulier de la musique noire ou jamaïcaine, l'absence quasi complète de la musique de danse - disco, puis dance) pour découvrir un consensus minimum : le rock est anglo-saxon, plutôt blanc, capable d'être l'objet d'un traitement réfléchi. Or la plupart de ces traits sont mis à mal un à un au cours des années 90.

C'était cette identité que les lecteurs de la presse rock avaient l'habitude de retrouver dans ses pages depuis la fin de la contre-culture. C'est par rapport à cette définition qu'ils ont pu, pour certains d'entre eux, se définir socialement. C'est en partie elle qu'ils acquièrent lors de l'achat de leurs revues. Or cette définition édificatrice ne correspond plus exactement à l'état du rock des années 90. Les critiques en sont conscients, tout comme ils sont conscients qu'une remise en cause de l'identité précédente du rock peut entraîner la désaffection de leur lectorat, et donc la mort de leur liberté éditoriale, de leurs publications. La presse rock se trouve ainsi au cours de cette décennie confrontée à son désir de rendre compte des évolutions de l'identité rock ; or ces évolutions vont à l'encontre des bases de la définition précédente ; et une remise en cause trop brutale de cette identité risque de signifier la perte du lectorat.

Mon travail de recherche s'attache donc à analyser de quelle façon la presse rock va essayer tout au long de cette période de convaincre ses lecteurs (et parfois même ses journalistes) de la nécessité d'une redéfinition de l'identité du rock et de ses amateurs. Pour ce faire, je suivrai un développement en trois temps : premièrement une présentation des arguments employés pour convaincre de ce changement identitaire (sortir de l'impasse stylistique du rock ou mourir), deuxièmement une analyse de ses conséquences sur l'écriture journalistique (prise de conscience d'une historicité de la critique rock), et troisièmement une reconnaissance de la mise en place de nouveaux sujets d'articles plus en conformité avec cette nouvelle identité (assumer l'importance du facteur commercial dans le rock).

[138] Teillet (1991) p.217-246.

[139] Il peut tout aussi bien s'opposer à la médiocrité de la variété populaire, au simple divertissement, aux compagnies discographiques, qu'aux notions sérieuses et élitistes d'art, de carrière, d'œuvre.

[140] Les constantes références aux guitares, à la batterie, à l'adolescence, l'urgence et l'instinctif côtoient une ouverture à toutes sortes de musiques populaires (reggae, rap, techno, etc.) et à divers courants artistiques et culturels.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

I . Une identité musicale ?

1. Qu’en est-il du bon vieux rock ?

Le rock est présenté historiquement comme le lieu de la médiation de la rébellion de la jeunesse. Cette association est directement issue du contexte social, politique et culturel des années 60, et pourtant elle semble perdurer au sein de l’image commune du rock, notamment via sa médiatisation dans la presse spécialisée (qui est issue du contexte de la contre-culture). Trente ans ont passé depuis l’énonciation de cette définition, et le contexte qui l’a permise n’est plus effectif. La presse spécialisée va passer une bonne partie de la décennie à chercher une nouvelle occurrence de cette médiation, ce dans toutes les formes possibles que peut prendre le rock. Car si l’on s’en tient à une conception classique du rock, il semble en effet que celui-ci soit inscrit dans une certaine historicité qui commence à dater. Le risque étant d’enfermer toute acceptation, toute définition du rock, dans le seul passé. Ce qu’effectivement les premiers comptes-rendus du rock du début de la décennie laissent supposer.

a. L’ombre des statues

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Persistance des problématiques sixties

Les années 1990 débutent d'une bien étrange façon pour le rock tel qu'il est classiquement entendu [141] . Nous allons essayer de comprendre pourquoi cette musique se retrouve en une posture difficile au début de la décennie. Le premier grand festival de rock qui marque l'entrée dans la nouvelle décennie est celui de Knebworth, à la fin du mois de juin 1990, où l'affiche se partage entre stars des années 70 (Genesis, Pink Floyd, Robert Plant et, pour présenter un groupe un peu plus jeune, Tears For Fears dont l'ambition semble être d'évoquer les Beatles et Supertramp). Cet événement illustre la position du rock en cette nouvelle décennie : le genre semble obnubilé par les stars vieillissantes issues des décennies précédentes. La presse spécialisée ne peut que se faire l'écho de cet état de faits. Prenons pour exemple la rubrique proposée par Philippe Manœuvre dans *Rock&Folk*, intitulée *Mes disques à moi*, qui lui permet de rencontrer des personnalités médiatiques, directement associées au milieu du rock ou non, afin de discuter des disques qui comptent pour eux. Ce système d'interview permet en filigrane, même si cela n'est pas clairement énoncé, d'accumuler articles après articles, des visions plurielles de la passion et de la nature du rock. Le problème de l'exercice tel qu'il est pratiqué en ses premiers temps, c'est qu'il n'implique que des « vétérans » de l'aventure rock, soit en gros des personnalités issues des générations qui ont vécu les années 60-70-80. Les nouvelles têtes du milieu rock ne sont pratiquement pas approchées [142] . De plus, une question devient récurrente même si chaque entretien est personnalisé : « ***Etes-vous plutôt Stones ou Beatles ?*** », interrogation faisant référence aux dissensions qui ont fondées la critique rock française dans les années 1960.

Une telle question n'est pas innocente. En la reposant à chaque occasion, en l'imposant à chaque individu interviewé, mais aussi au lecteur qui la retrouve tous les mois, le journaliste impose une schématisation des grandes directions que peut prendre la musique rock : soit l'horizon Rolling Stones, c'est-à-dire un rock basique mais efficace dans sa construction, symbolisant un art de vivre rebelle, une opposition ouverte à la société, bref tout ce qu'incarnait le groupe dans les années 60 ; soit l'horizon Beatles, une musique pop privilégiant la mélodie, se permettant toutes les expérimentations musicales mais aussi psychiques, ceci avec une image certes plus acceptable pour la société, mais qui peut se révéler tout autant pernicieuse à l'égard des valeurs de cette dernière. [143]

Par delà ces considérations esthétiques, ce questionnement Beatles ou Stones rappelle que le rock a une histoire, et que la connaissance de celle-ci est devenue obligatoire pour pouvoir apprécier son présent. Seulement, en la préservant comme telle,

[141] C'est-à-dire basé sur l'instrumentation guitare-basse-batterie-chant et sur le modèle mélodique couplet-refrain-couplet-refrain-pont-couplet-refrain.

[142] Cette donnée se modifiera plus tard, notamment lors de l'explosion artistique des DJs français, dont l'art consiste en une grande partie à accumuler une somme impressionnante de disques.

[143] Si la notion d'opposition à la société peut sembler vague, c'est parce qu'elle est présentée telle quelle, maintenue dans un flou théorique, par les acteurs directs – dont font partie les journalistes – du rock.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

en mesurant toute l'actualité à une resucée plus ou moins heureuse, plus ou moins fidèle, de cette opposition originelle et fondamentale, le journaliste prend le risque d'enfermer le genre dans une monomanie passéiste bien éloignée des revendications de jeunesse et de vivacité qui ont fait la spécificité de cette musique. Si le rock se limite à une question établie dans les années 60, qui ne peut connaître de réponse que dans un regard rétrospectif sur cette époque, on peut craindre pour l'effectivité de son actualité. Et de fait, l'exercice effectué – décrire sa discothèque idéale – impose à l'interviewé des choix qui jouent rarement en faveur de la jeune scène : tout amateur préfère les disques qui l'ont accompagné depuis des années plutôt que la dernière nouveauté qu'il ne connaît que depuis quelques semaines. De fait, lorsque se pose la question de savoir quel disque serait emmené sur la proverbiale île déserte, le choix se porte quasi unanimement sur des références abondamment reconnues, donc anciennes.

Ce phénomène est d'autant plus accentué que la question est posée à des individus ayant dépassé la trentaine [144], comme nous l'avons déjà évoqué. En ajoutant à cela le fait (sur lequel nous aurons l'occasion de revenir) que ce début de décennie est submergé par les rééditions en Compact Discs des grands classiques de la musique rock, à un prix assez important [145], l'amateur consommateur ne se pose que peu de questions au moment de choisir entre un disque inconnu et une référence reconnue. Si le discours de la critique prétend toujours privilégier la nouveauté, celui des lecteurs rappelle que les dures réalités économiques rentrent aussi en jeu. [146] C'est souvent ainsi que la préférence des amateurs – dont les critiques sont censés être la voix publique – se concentre sur l'histoire plus que sur la nouveauté, sur l'investissement sûr plus que sur le hasardeux. Certes, la rubrique *Mes disques à moi* n'est pas la seule rubrique du journal *Rock&Folk* de l'époque, d'autres pages sont consacrées à des artistes en rapport plus direct avec l'actualité. Mais ces divers articles (qui se limitent le plus souvent à des interviews d'artistes sans grand intérêt théorique et à des comptes-rendus documentaires d'événements musicaux) offrent plus rarement au lecteur une énonciation théorisée de l'identité rock. Si le rock a du mal à négocier ce début de décennie, c'est bien en raison de l'omniprésence des artistes des générations précédentes.

[144] Ce chiffre n'est pas innocent : dans les années 60, le mot d'ordre d'une frange du public rock était *méfiez-vous des plus de 30 ans*.

[145] En gros, on passe de 1985 à 1990 du simple (60 francs) au double (120 francs) vis-à-vis du vinyle, norme précédente de support discographique.

[146] « ***ici, au "pays des lecteurs", on est étudiant, on bosse trente-neuf heures dans une boîte quelconque, on est chômeur (de plus en plus). (...) on ne peut pas normalement pas consacrer tout notre temps (ou notre argent) au rock. Ce que je veux dire par là, c'est qu'on n'est donc pas obligé de gober tout ce qu'on nous propose, vu qu'on a concrètement ni le temps, ni les moyens d'écouter dix albums par jour. Sans compter, refrain connu, que balancer 140 balles pour une nouveauté sur la seule foi d'un journaliste, aussi compétent soit-il, ben on multiplie les chances d'acheter une merde qu'on écoutera jamais. Attention, je ne dis pas qu'il ne faut s'acheter que des vieux trucs (...). je dis simplement qu'il faut faire en sorte de s'acheter un CD qu'on sera fier d'avoir et qu'on aura envie de réécouter dans cinq ans. » C***ourrier des lecteurs, "Galettes", *Rock & Folk* 326, octobre 1994, p.88.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

Des références écrasantes pour les jeunes artistes

En quoi cette présence dans l'actualité des *vieux* artistes est-elle problématique ? Une interview d'Eddy Mitchell [147] dans le cadre de cette rubrique est révélatrice. Le journaliste y révèle sa vision historisante de l'actualité rock en demandant à la figure de la chanson française ce qu'il ***« pense du rock actuel, Aerosmith , ZZ Top ? » .*** [148] ***L***e crooner s'accorde avec le journaliste sur le fait que le rock tel qu'ils l'entendent est plus représenté par ces « vieux » que par la scène actuelle [149] . Ce faisant, tous deux se réfèrent à un monde regretté où le rock était meilleur, et participent ainsi à l'enfermement du genre dans une mythologie de l'âge d'or - que les nouveaux interprètes ne font que singer. Une telle conception glorifiant les fondateurs et niant l'importance des héritiers, si on la pousse jusqu'au bout de sa logique, ne peut que se conclure sur un rejet de toute évolution historique de cette musique, une fois passée l'époque de ses débuts [150] , ce qui devrait donc conduire au rejet similaire des productions des années 60-70, pourtant considérées comme fondatrices par le rédacteur du journal. Le concept de suprématie de l'original au détriment de l'actuel se révèle ainsi limité dès son énonciation.

Ce sentiment que le passé est supérieur au présent se retrouve au sein de la majorité des discours de la presse de l'époque. Il est même corroboré par la lecture du journal concurrent *Les Inrockuptibles*, au contenu pourtant consacré aux jeunes groupes. Seulement cette hantise du passé y est moins clairement énoncée. Les nouveaux artistes accusés plus haut de ne pas « y croire » sont ici interviewés et crédibilisés dans leur démarche. Prenons pour exemple l'interview d'un jeune groupe du début de la décennie, les La's [151] , dont l'unique album est auréolé d'une gloire critique, quasiment à la surprise du compositeur. [152] Le journal apporte un soutien théorique pour soulever le poids de l'histoire qui l'étouffe. Car c'est bien cette histoire écrasante qui obsède ces jeunes artistes : lorsque le leader du groupe est interrogé sur les problèmes de cohésion interne

[147] (et suivants) Manœuvre, Philippe, "Mes disques à moi, Eddy Mitchell," *Rock&Folk* 280, décembre 1990, p34-37.

[148] Des groupes ayant débuté leur carrière dans les années 70, comme le souligne l'interviewé par un laconique ***« M'enfin, j'en pense que c'est des vieux, ça… »***

[149] « ***Par contre, la façon dont ils [les vieux Aerosmith , ZZ Top] jouent, le niveau, plein la tronche du client, ça c'est bien. Le rock'n'roll, c'est ça. J'aime pas trop la tendance actuelle*** "***on va essayer de vous faire un rock'n'roll, mais attention, pas trop fort***"***… ces types là ont tout faux. Le rock'n'roll c'est fait pour être joué fort, c'est tout. »***

[150] Ce que relève d'ailleurs Eddy Mitchell : ***« Nan, pour en finir avec ZZ Top , on veut Little Richard, et essayez de faire mieux que le petit Richard… C'est dur, autant pas le faire… ».***

[151] Beauvallet, JD, "Mersey Paradise", *Les Inrockuptibles* 27, janvier-février 1991, p40.

[152] Lequel répond aux compliments du journaliste ***« vos disques sont largement au-dessus de la moyenne ! » par un « Non, ils sont médiocres. Rien ne brille. Ils sont juste… pas trop mal… »*** On assiste ici à un discours à rapprocher des propos tenus par Eddy Mitchell (qui ne sont certes pas ceux du critique même mais qui vont dans le sens de ce que ce dernier cherche à démontrer) : la jeune scène et ses artistes ont du mal à se faire un nom, semblent même se dévaluer eux-mêmes.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

de la formation, il se réfère à celle-ci [153] . Pire, d'autres proclament vouloir se confronter directement à ces modèles [154] alors que la grâce de ceux-ci était d'avoir la possibilité perdue depuis (par les limites mêmes du genre) d'innover musicalement. Ces jeunes artistes, fers de lance d'une nouvelle génération, retrouvent ainsi peu ou prou les mêmes intentions qu'un vieil habitué de la scène musicale tel qu'Eddy Mitchell : revenir à une conception anciennedu rock, à des références vieilles d'il y a vingt-cinq ans [155] .

Peut-on pour autant avancer que les deux revues, *Rock&Folk* et *Les Inrockuptibles*, partagent une même conception du rock ? La ligne éditoriale du jeune magazine semble être de soutenir ces nouveaux artistes, peu connus car ne profitant ni ne souhaitant profiter de la couverture médiatique offerte aux groupes contre lesquels ils se définissent, ceux du rock *mainstream* [156] des années 80. Ce faisant, ils ne correspondent plus aux modèles (pervertis) proposés par la presse spécialisée établie (*Rock&Folk* principalement, *Best* aussi dans une moindre mesure). Ceci se traduit principalement par des choix esthétiques divergents, où le versant Beatles (pour reprendre les notions développées plus haut) est privilégié [157] . Alors que *Rock&Folk* affiche en couverture David Bowie pour ses 25 ans, Etienne Daho et Michael Jackson, et misent tout l'avenir du rock sur le succès programmé du hard-rock de Guns N'Roses, *Les Inrockuptibles* affichent les plus confidentiels Jean-Louis Murat, Leos Carax (un cinéaste) ou XTC et couronnent « ***début des années 90*** » l'album des bien moins médiatiques My Bloody Valentine. [158] La prise de risque est supérieure (Guns N'Roses est déjà énorme aux Etats-Unis, les précommandes du disques suffisent à assurer son succès), le propos plus exigeant (My

[153] « ***Regarde les Beatles , les Stones , James Brown … Tous ont eu de la chance de tomber sur les bonnes personnes au bon moment… »*** Et plus loin, lorsqu'il veut définir la musique qu'il entend idéalement produire : « ***Mais nous savons parvenir à notre son : un peu de Gipsy Kings, un peu de vieux Rolling Stones , un peu des premiers Who … De la musique organique, terreuse, vraie. De la basse, de la guitare sèche, de la guitare électrique, une petite batterie… Avec ça, tu peux tout faire***. » In Beauvallet, JD, "Mersey Paradise", *Les Inrockuptibles* 27, janvier-février 1991, p40.

[154] Ainsi le leader du groupe Suede : « ***En fait, je n'ai jamais considéré que nous luttions contre des groupes comme Wonder Stuff [un de leurs contemporains]. Pour moi, leur musique n'existe pas, elle n'a aucune valeur. Nos vrais repères sont les disques des Beatles , ceux de Bowie . Voilà les gens à qui nous voulons nous mesurer. J'ai aimé leurs disques à en crever, j'ai grandi avec eux. Ce sont eux qui ont placé la barre aussi haut, ils sont les champions de la compétition rock. je ne vois pas pourquoi nous devrions courir contre des athlètes de seconde zone. Nous voulons nous battre contre les meilleurs.*** » in Tellier, Emmanuel, "Peau d'âne", *Les Inrockuptibles* 41, décembre 1992, p38-42.

[155] La seule référence récente étant celle des Gipsy Kings, groupe certes contemporain des propos mais à la musique ancrée dans la tradition tzigane.

[156] Le mainstream est le courant musical majoritaire. Utilisé comme adjectif, il possède une légère connotation de conformisme et de manque d'originalité.

[157] Alors que *Rock&Folk* préfère de toutes évidences le côté Rolling Stones, si ce ne sont les Rolling Stones eux-mêmes.

[158] « L***'éblouissant Loveless redistribue les cartes et renvoie le rock au labeur. Les année 90 démarrent ici, sur un dérapage contrôlé***. » In Bates et Beauvallet, JD, "La fureur du dragon", *Les Inrockuptibles* 32, novembre-décembre 1991, p53.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Bloody Valentine possède un son bien moins évident, mais plus novateur, que les Américains qui ne font qu'appliquer les vieilles recettes du genre établies par des références telles que Led Zeppelin ou Rolling Stones). Outre le seul problème du genre (rock ou pop) des groupes loués en leurs pages, les choix des rédactions de *Rock&Folk* et des *Inrockuptibles* ne peuvent se rejoindre au début des années 90 : le premier veut retrouver l'essence première du rock, sa sauvagerie originelle, son plaisir immédiat, son côté Rolling Stones, alors que le second veut que s'exprime son intelligence, sa culture et son désir d'avancer, son côté Beatles. Concrètement, le jeune titre se crée une identité plus centrée autour de la pop et de son actualité, tandis que le grand ancien *Rock&Folk* privilégie le rock et ses classiques. D'apparence ainsi opposés, ces deux discours se rejoignent pourtant sur une certaine révérence aux glorieuses années du rock : le titre chargé d'histoire l'énonce clairement tandis que son jeune concurrent la subit indirectement via son intérêt pour une jeune scène anglaise soumise à l'histoire de cette musique.

Ceci est clairement expliqué dans l'entretien que Paul Lester, rédacteur en chef au *Melody Maker*, hebdomadaire musical anglais influent, accorde à *Libération* à l'occasion de la sortie des *Anthology* des Beatles : il y développe l'idée que l'Angleterre ne s'est jamais débarrassée du souvenir des Beatles et de l'image glorieuse des années 60. ***« Nous n'en sommes jamais sortis. Ce pays est frustré de ne plus vivre en 1965. Tous les quatre ans, de nouveaux groupes arrivent et ramènent les années 60 avec eux. Boo Radleys, Blur , Oasis … on cherche sans cesse les nouveaux Beatles. On est toujours en prise avec cette nostalgie fiévreuse, on se languit de ces années d'innocence. »*** [159] Boo Radley, Blur, Oasis, des groupes défendus en France dans *Les Inrockuptibles*, magazine pourtant auréolé d'une image d'avant-garde critique. La notion de « nouveauté » rock est ainsi mise à mal, et avec elle la distinction existante entre les magazines spécialisés : tous célèbrent une musique et des artistes inscrits dans le passé, mais ils le font plus ou moins directement.

Le rock tel qu'il est défendu par la presse musicale apparaît ainsi au début de la décennie bloqué sur son rétroviseur : il règne alors une nostalgie pour la musique des décennies précédentes, que ce soit par un retour direct (rééditions discographiques) ou indirect (influence de cette musique sur la création nouvelle) vers les productions passées. Là est le réel problème posé par l'omniprésence des artistes des générations précédentes : ils écrasent de leurs références (ainsi constamment rappelées) les jeunes créateurs et hypothèquent en conséquence le présent du rock.

Un présent incompréhensible sans la connaissance du passé

Mais même par-delà cette révérence au passé, il apparaît nécessaire à l'amateur de rock des années 90 de connaître l'histoire du rock. Pour quelles raisons ? De la même façon que les punks de 1976 rejetaient en bloc la musique des années 70 pour se référer au rock brut des années 50 et 60, les groupes émergeant des années 90 oublient les années 80 pour se replonger dans les années 60 et 70. Les jeunes artistes font preuve d'une lecture critique de l'histoire du rock, et de choix que les critiques partagent : ceux

[159] Rigoulet, Laurent, "Beatles, opération résurrection : l'inconcevable réunion est arrivée", *Libération*, 18 novembre 1995, p8.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

défendus par *Les Inrockuptibles* sont à l'image de ce que se veut la revue, lettrée et de bon goût. Ils possèdent une connaissance étendue de l'histoire du rock et affichent une préférence pour les obscurs et les intellectuels du mouvement. [160] Le risque d'une telle position, pour le journal comme pour les artistes, est de paraître au premier abord un peu hermétique au néophyte : pour pleinement apprécier le contenu du magazine – et la musique qu'il défend –, mieux vaut connaître les bases de la culture rock – que le magazine n'aborde quasiment pas.

Les groupes défendus par le magazine partagent cette approche élitiste de l'histoire du rock [161] , censée être connue par les amateurs et n'ayant du coup aucun besoin d'être remémorée. Un groupe comme My Bloody Valentine maîtrise ainsi la connaissance des classiques de la culture rock, mais part aussi du principe que son public possède la même culture. Partageant une même intelligence du sujet avec leurs auditeurs, ces érudits ne se contentent pas d'étaler leur savoir dans des reproductions fidèles, mais pratiquent un exercice de perversion/citation de cette matière première (la mélodie) qui conduit à un type d'écriture hermétique pour le profane. [162] My Bloody Valentine est bien à cet égard une superbe présentation de ce que seront les années 90 : celles-ci ne vont pas se limiter à une relecture des classiques (comme les Guns N'Roses qui veulent réincarner la rébellion des Rolling Stones) ou des obscurs, mais à une variation libre autour de ces derniers, car ces artistes ne sont pas dupes du fait que les conditions qui ont accompagné la naissance de cette histoire ne sont plus les mêmes. [163] Les musiciens des années 90 prennent ainsi une place particulière au sein de l'histoire entière du rock et de la musique populaire : celle d'acteurs postmodernes du genre, qui cherchent à le déconstruire car ils considèrent que tout le monde en connaît les bases musicales [164] . Cet ensemble de musiciens ne voit donc pas l'intérêt de rejouer à l'identique une musique close. Mieux vaut en pervertir les codes pour profiter à la fois du plaisir immédiat de la musique et du regard critique sur un style qui a peut-être déjà tout dit.

Ces artistes savent qu'ils ne peuvent pratiquer la musique avec la même innocence que leurs aînés ; ils n'en reconnaissent et désirent pas moins la jouissance simple et immédiate du rock. Pour satisfaire cette envie, ils instaurent alors une position

[160] Ce que l'on peut interpréter aussi comme une opposition aux valeurs des années 80, superficialité et réussite commerciale.

[161] Si le leader de My Bloody Valentine avoue sa préférence pour une figure du rock comme Neil Young, c'est toujours dans un mouvement élitiste qui va chercher l'obscurs dans le connu : « ***ce ne sont pas ses chansons connues que j'aime, je préfère celles où la mélodie compte plus que les mots.*** »

[162] Le chroniqueur du magazine constate ainsi que ***« dès que la mélodie devient évidente, [ils] l'enterrent vite sous les bruits blancs, le vacarme », c***omme si le groupe cherchait volontairement à saboter toute approche facile, populaire, de sa musique.

[163] Ce qu'explicite le compositeur du groupe : « ***ce serait ennuyeux d'être un simple groupe pop. Car toute la magie qui entourait la pop-music, qui nous faisait rêver, qui nous a donné envie de monter un groupe, tout ça est bien mort.*** » In Bates et Beauvallet, JD, "La fureur du dragon", *Les Inrockuptibles* 32, novembre-décembre 1991, p59.

[164] Ce qui n'interdit certes pas l'envie d'en jouir, mais la satisfaction d'un tel désir ne sera jamais aussi bien assouvie qu'au contact des dépositaires originaux de cette musique – soit les musiciens des années 60 à l'art disponible grâce au CD.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

postmoderne au sein de l'histoire du rock. Expliquons-nous : le modernisme artistique se base sur l'idée d'une progression en ruptures et discontinuités, d'une négation de la tradition et d'un culte de la nouveauté professé par l'avant-garde ; cette dernière produit des œuvres dérangeantes, qui finissent par devenir acceptées par le public bourgeois, et nécessitent à leur tour un nouveau dépassement. C'est lorsque l'avant-garde ne suscite plus l'indignation, que toute nouveauté apparaît comme légitime et que les valeurs sensorielles auparavant réprouvées deviennent les valeurs dominantes que se présente le postmodernisme, défini comme ***« la phase cool et désenchantée du modernisme, (...) la dissipation de l'imaginaire révolutionnaire, l'apathie croissante »***, et surtout « ***le réinvestissement cool du passé*** . » par Gilles Lipovetsky. [165] Car pour le postmodernisme, ***« il ne s'agit plus de créer un nouveau style mais d'intégrer tous les styles y compris les plus modernes : on tourne la page, la tradition devient source vivante d'inspiration au même titre que le nouveau (...) »*** [166] **.**

Le rock a ainsi connu plusieurs évolutions esthétiques qui peuvent laisser penser qu'il était capable de progression, qu'il connaissait lui aussi une avant-garde ; mais il se retrouve aujourd'hui accepté par tous après avoir été considéré comme la source de tous les maux de la jeunesse. Les jeunes musiciens aiment le rock, les grandes figures de son histoire, mais comprennent que reprendre des poses identiques serait aussi productif que jouer de la guitare imaginaire devant un miroir : si certaines expressions de rébellion pouvaient être légitimes à leur époque, les reproduire telles quelles reviendrait à s'enfermer dans une sorte de musée animé pour public spécifique. Conscients de cela, ils ne peuvent jouer du rock comme par exemple les Rolling Stones le jouaient il y a vingt-cinq ans, mais doivent le pratiquer dans une approche décomplexée, débarrassée de ses prétentions révolutionnaires. Il leur apparaît plus honnête de pratiquer ouvertement la citation (en travaillant sur elle) plutôt que de se contenter de reproduire les poses rebelles des années 60 aujourd'hui inoffensives. Apparaissent ainsi les raisons de la nécessité d'une connaissance du passé pour apprécier le présent du rock : ce dernier se pratique désormais selon une logique postmoderne, où l'utilisation continue de la citation impose à l'auditeur de savoir reconnaître les œuvres originales pour pouvoir jouir pleinement des nouvelles créations.

La scène rock du début des années 90 apparaît a priori similaire à celles des années précédentes : de jeunes artistes côtoient ceux des générations précédentes. Il existe pourtant une différence : ces nouvelles têtes ne semblent pas, aux yeux de la presse spécialisée, capables de proposer de réelle nouveauté musicale, ou alors celle-ci ne paraît pas très excitante, trop scolaire dans son approche du rock et de sa médiation de la rébellion de la jeunesse. Ce manque d'éclat de la scène actuelle pousse les journalistes de la presse rock établie à valoriser le retour d'anciennes gloires qui, elles, savent ce qu'est le vrai rock, ainsi que le laisse supposer leur médiatisation.

[165] Lipovetsky (1993) p162.

[166] ***idem, p174-175.***

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

b. La vieille génération ne lâche pas prise

Les vainqueurs des stades sont toujours les mêmes

Pourquoi, malgré ces limites qu'ils instituent, les vieux groupes continuent-ils de fasciner le public actuel et (surtout) la presse spécialisée (qui est consciente de ces conséquences fâcheuses) ? Les journalistes retournent la question et interrogent sur l'intérêt d'écouter certains groupes qui ne proposent sommes toutes qu'une copie à peine retravaillée des clichés établis par les grands groupes des sixties et seventies. Ainsi les Black Crowes, jeune groupe américain présentant un rock sudiste des plus classiques et se présentant comme des hippies modernes, sont-ils accusés de ne recycler que les signes extérieurs du rock, soit dans leur cas des « ***riffs pattes d'éph*** », dans un souci d'*authenticité* qui relève finalement plus de la pose esthétique que d'une véritable recherche sur le sens actuel d'un rock vieilli. [167] En reproduisant la musique, mais aussi le mode de vie d'une époque qui n'est pas la leur, ce type de groupe inscrit dans la seule dimension esthétique des propos à l'origine idéologiques – des propositions de société alternative pour la communauté jeune. Cette utilisation du discours contestataire rock comme simple image publique pousse ainsi le genre vers une inadéquation entre son discours et le monde actuel, et par conséquent vers sa désidéologisation. Il n'est pas ici question de remettre en cause la sincérité d'une telle démarche, mais plutôt de s'interroger sur ses conséquences : en donnant du rock actuel une image figée depuis des décennies, ces musiciens ne risquent-ils pas de souffrir de la comparaison avec les modèles imités ?

Ce d'autant plus que les années 90 sont marquées par le retour scénique des légendes du rock [168] , le concert étant pour beaucoup d'amateurs le lieu fondamental de l'expérience rock. Si nous observons les comptes-rendus de la presse, les tournées triomphales du début de cette décennie sont principalement celles de vieux groupes issus de la scène des années 60-70 : Pink Floyd, Genesis, ***Eagles , Grateful Dead ,*** Paul McCartney, ***Neil Young , Eric Clapton ,*** etc. [169] Au sein de ceux-ci, le cas des Rolling Stones est exemplaire de ce « ***réflexe commun à tous les dinosaures : renouer épisodiquement avec la légende.*** » [170] . De fait, le groupe va effectuer entre 1989 et 1999 trois tournées mondiales, prétextant de nouvelles créations discographiques pour reprendre la route des concerts. [171] Ces derniers provoquant invariablement des articles dithyrambiques chez l'ensemble des journalistes.

[167] Dahan, Eric, "Les oiseaux ne se cachent plus… pour nous faire rire (Spinal Tap bis)", *Rock&Folk* 313, septembre 1993, p16-19.

[168] Je reviendrai plus tard sur la concurrence occasionnée par le Compact Disc entre le passé et le présent du rock (Partie III, Chapitre 9, Point a)

[169] Bigot, Yves, "Les sixties, toujours au top des top", *Libération*, 13 août 1994, p4-5.

[170] Bigot, Yves, "Genesis, nouvelle jeunesse", *Libération*, 11 novembre 1991, p34.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Pourquoi une telle importance accordée à ce groupe au sein de l'actualité musicale des années 90 ? Nous pourrions en effet penser que les Stones appartiennent au passé et à ses seuls zélateurs nostalgiques, qu'ils ne touchent que des anciens combattants refusant ce statut, soit une minorité du public rock. En fait le groupe rencontre un triomphe intergénérationnel, où ***« les petits enfants des combattants des années 60 communient avec leurs parents lors de grands-messes babyloniennes »*** [172] . Certes, ces musiciens sont capables d'offrir à leur public des prestations d'une rare qualité comme en rendent compte les articles qui leurs sont consacrés, mais là n'est pas la seule raison du succès : c'est principalement pour leur valeur symbolique que le public rock va les voir, pour se confronter directement à une légende vivante plus que pour une expérience musicale aussi bonne soit-elle. En achetant un billet pour des concerts de ce type, les anciens fans ***« se réjouissent de n'avoir pas été les seuls à survivre »*** et les nouveaux s'offrent un ***« ticket d'entrée pour une période mythique qu'ils ne peuvent connaître qu'à travers la machine numérique*** [173] ***à remonter vers des temps plus excitants où tout semblait possible »*** [174] **,** vers l'époque où le rock était encore capable d'inventions et incarnait sans contestation aucune la rébellion de la jeunesse. Dès lors, le succès scénique du groupe, largement supérieur à des résultats discographiques plus révélateurs de leur acuité musicale au sein des années 90 [175] , ***« s'explique aisément : on va aux Stones comme en pèlerinage, comme on visite la Tour Eiffel, la grotte de Lourdes ou les ruines de Pompéi. »*** [176] Nous pourrions ajouter que le public rock participe aussi à ce type de célébration pour consolider l'opinion qu'il se fait sur son statut d'amateur et sur le rock en général : qu'il y aille pour se rassurer en se disant que le rock tel qu'il est incarné par ces cinquantenaires est toujours vivant, ou pour mesurer l'écart qui

171 Le terme de prétexte n'est pas innocent. Les critiques ne sont pas dupes de la qualité intrinsèque des dernières œuvres du groupe : l'accueil de ces nouveaux disques est souvent mitigé – si les journalistes parviennent à dépasser le mythe dans leur chronique, ils confessent qu'« ***il y a un bon morceau sur deux*** » au mieux. Ce n'est de toute façon ni une nouvelle définition du rock, ni même le disque ultime du genre (qu'ils ont pu proposé il y a de cela vingt-cinq ou trente ans) que l'on vient chercher chez les Rolling Stones et autres groupes de cette catégorie, comme l'explique Eric Dahan : « ***On n'attend rien de spécial des Stones ou de Dylan , il faudrait être fou pour demander à des gens qui ont incarné déjà tant de choses de représenter une époque dont ils ont le privilège s'ils le désirent de n'être plus que des touristes. Donc que Bridges to Babylon [le dernier disque du groupe] vaille mieux ou moins que Voodoo Lounge [le précédent] n'est pas vraiment d'une importance capitale, ce qui compte c'est que ce disque est le signal de départ d'une nouvelle tournée mondiale et que, une fois rodés, les shows des Stones de ces dernières années peuvent se révéler souvent attachants, voire éblouissants.*** » Leblond, Philippe, "*Voodoo Lounge*", *Rock & Folk* 324, août 1994, p60-61 et Dahan, Eric, "Rolling Stones, l'éternel retour", *Rock & Folk* 362, octobre 1997, p58.

172 Armanet, François, "Hors d'âge", Libération, 25 juillet 1998, p17.

173 Ou des représentations scéniques qui ressemblent de plus en plus à une compilation des meilleurs morceaux.

174 Kent, Nick, "Neil Young", Rock&Folk 336, août 1995, p42-51.

175 « D***epuis vingt ans, leurs chiffres de vente sont peanuts à l'aune du mythe stonien ou, si l'on veut bien les comparer, à ceux des vrais gros vendeurs, les Madonna , Jackson , Springsteen ou autres U2 .*** »

176 Kaganski, Serge, "Barnum", Les Inrockuptibles 58, été 1994, p86.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

se creuse entre la sortie familiale à la fête foraine stonienne et sa présence, à la limite du militantisme, dans les petits concerts [177] , l'individu intéressé par la chose rock se définit par sa présence dans la foule – communion avec un public transgénérationnel – ou au milieu de la foule – sentiment de différenciation, un brin élitiste, vis-à-vis de la masse consommatrice. Les Stones sont plus qu'un groupe, plus qu'un mythe, ils sont un système de références au sein de la scène rock.

Si ces grands noms du rock ne peuvent plus prétendre éclairer la société actuelle comme ils ont pu le faire dans les années 60-70, ils restent néanmoins de bons indicateurs de l'état de santé du rock [178] . Les Rolling Stones ont cette spécificité pour les journalistes spécialisés : ils peuvent incarner à eux seuls ce genre de musique. Les Rolling Stones sont le rock et le rock est les Rolling Stones. Une telle assertion fournit-elle une définition satisfaisante du genre pour les années 90 ? N'est-elle pas castratrice pour les autres acteurs musicaux ? *Libération* décèle en effet une contrepartie à ce couronnement médiatique : si Mick Jagger, ***« a trouvé la jeunesse éternelle, Dorian Gray d'une génération qui ne pouvait obtenir satisfaction contre l'ordre établi »*** , il a aussi ***« imposé aux générations suivantes la dictature de son anatomie juvénile. »*** [179] Si les Rolling Stones sont devenus un groupe intouchable car LE groupe incarnant le rock, ou tout du moins une certaine conception du rock, c'est en refusant de mourir mais aussi de vieillir – et plus grave, en imposant leur « jeunesse » statufiée à la génération des années 90. Tel est le principal reproche que la critique ose leur adresser : les Stones peuvent continuer à sortir des disques moyens, à vendre leurs tickets de concerts comme autant d'entrées à un musée vivant du rock, bref à ne pas répondre aux exigences esthétiques et éthiques du genre,

Ce que l'on pardonne le moins aux Stones des vingt dernières années, c'est d'élever l'art du mensonge jeuniste à un tel degré de cynisme : poser encore et toujours en sales gosses quand on envoie les siens dans des collèges privés, adopter des postures de gouapes qui rockent dur quand on habite des châteaux en Touraine, persiste à jouer Sympathy for the devil alors qu'on fait patte blanche dans le beau monde depuis des lunes. Depuis vingt ans, les Stones sont une troupe de théâtre itinérant qui joue chaque fois la même pièce : Faisons comme si on était encore en 1964. [180]

Sauf que nous sommes en 1994 et qu'une telle incarnation décalée du rock peut faire perdre ses repères à la génération des années 90 : ses artistes veulent se confronter à ceux ayant exercé vingt-cinq ou trente ans auparavant (ce qui tourne à l'avantage de ces

[177] Pour ceux-ci, le rock, ce sont les jeunes groupes qui débutent dans des petites salles, pas des baudruches dans un Disneyland itinérant : les vrais amateurs sont ceux qui vont voir les premiers, les autres ne sont que des touristes.

[178] « ***Le nouveau Stones (...) demeure toujours un bon indice. D'abord, de l'état de santé d'un genre : est-il possible de faire du rock'n'roll aujourd'hui ? L'affaire a-t-elle encore un sens ? Le noisy, le baggy, le grunge, le rap relèvent-ils du rock ou est-ce de tout autre chose qu'il s'agit ?*** » Dahan, Eric, "*Voodoo Lounge*", *Rock&Folk* 324, août 1994, p60.

[179] ***Armanet, François, "Hors d'âge", Libération, 25 juillet 1998, p17.***

[180] ***Kaganski, Serge, "Barnum", Les Inrockuptibles 58, été 1994, p86.***

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

derniers qui connaissaient l'opportunité disparue d'explorer un territoire artistique quasi vierge) ; son public prend pour actuelles et rebelles des revendications périmées et satisfaites. La présence des figures du passé n'est ainsi pas sans conséquence sur le présent de cette musique. Elle est saluée par les observateurs parce que ces artistes fournissent une définition possible de l'identité rock. Mais en même temps elle nie la capacité de cette musique de fournir une idéologie de la jeunesse pour le présent (puisqu'elle se contente de parler du passé) comme cela était sa qualité originelle.

Woodstock vaut bien une commémoration

Mais pour quelles raisons l'idéologie du rock des années 60 et, au-delà, de la contre-culture, ne serait pas adaptées au présent ? C'est ce que semble se demander nombre de théoriciens de la presse spécialisée. Les vingt-cinq ans de Woodstock permettent ainsi à une vieille plume de *Rock&Folk* de se remémorer ses impressions d'époque, avant d'aller les confronter avec une nouvelle édition du festival. Alain Dister rappelle ainsi dans le numéro d'août 1994 quelles furent les réalités musicales, idéologiques et économiques du Woodstock originel. Il en dresse un portrait intransigeant mais non dénué de tendresse pour ce qui fut aussi sa jeunesse : si les années hippies se sont révélées peu productives [181] , elles demeurent positives en ce qui concerne les idées [182] . Il en conclue que la jeune génération peut apprendre de l'ancienne [183] , mais attend de se rendre sur les lieux de la commémoration qui mélangeront publics des deux âges pour se prononcer.

Par-delà l'aspect purement musical et économique [184] , c'était l'aspect générationnel qui avait marqué la première édition du festival, et en avait forgé la légende. De retour de l'événement, Alain Dister énonce : ***« Dans un pays matraqué par la religion et le patriotisme, ce somptueux rituel païen a sans doute quelque chose de tonique, voire de nécessaire. En fait, à travers Woodstock N°2, comme déjà à travers Woodstock N°1, toute une société juvénile dit clairement ''non'' à l'engrenage qui lui pend au nez – famille, boulot, impôts, retraite... Derrière l'affichage de bons sentiments (effet réplique ou méthode Coué ?) et le pur délire mud and moshing [cette édition s'étant surtout fait remarquer pour ses jeux improvisés dans la boue] pourrait bien apparaître comme un nouveau mouvement. »*** [185] Il semble surtout que

[181] Les « ***années bab » « n'ont accouché d'aucuns mouvement littéraire ou pictural. (…) Les talents solitaires ont souvent été persécutés pour leur non conformité au modèle communautaire »***

[182] « E***lles nous parlaient de générosité, d'aventure : on ne savait pas où l'on allait, mais on y fonçait avec enthousiasme. Le combat pacifiste n'était pas nul. Pas plus que le désir d'élargir son champ de conscience »***

[183] « ***Quand ils se croiseront à Woodstock , le 15 août, les vétérans de 69 et la génération de Lollapooza [festival de rock alternatif américain devenu référence pour les jeunes amateurs de rock dans les années 90] auront matière à philosopher. »*** In Dister, Alain, "Retour à Woodstock", *Rock&Folk* 324, août 1994, p45.

[184] Sur lequel je reviendrai (Partie III, Chapitre 9, Point a)

[185] ***Dister, Alain, "Bons baisers de... Woodstock", Rock&Folk 326, octobre 1994, p34-39.***

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

le journaliste essaye d'imposer les vues des protagonistes du premier Woodstock à ceux du second. Laurence Romance semble plus objective dans *Libération* quant à l'interprétation possible de cette rencontre entre baby-boomers et jeune génération actuelle. Si elle reprend avec amusement les « pseudo-sociologues » qui se sont efforcés de relever que ***« les représentants de la génération X*** [186] ***désabusée des années 90, du sida, du crack, du chômage et ainsi de suite, pataugeant pour l'occasion dans le même bourbier que leurs aînés baby-boomers quadras revenus après vingt-cinq ans au jardin woodstockien retrouvé pour une petite ballade nostalgique, formeraient une toute nouvelle bleeding generation (génération mélange) soudée par la puissance unificatrice de la musique » ,*** elle rappelle aussi que ***« la réalité semblait parfois quelque peu différente. Par exemple, lorsque, au plus fort du set apocalyptique de Nine Inch Nails [représentant de la mouvance indus du rock des années 90] (...), on croisait un couple d'âge mûr qui, n'ayant pas réussi à s'échapper à temps après le concert des Eléphants Associés, Crosby , Stills et Nash [représentants eux des années hippies] (...), divaguait, épouvanté comme deux lapins de garenne pris dans la lumière aveuglante de phares hostiles et tournoyant au hasard sur eux-mêmes et dans toutes les directions à la fois, butait, hagard, contre des fans tétanisés arborant crânement le T-shirt de la récente tournée du groupe industriel : le « self-destruct tour 1994 » . »*** [187] Le conflit de générations semble finalement toujours vivace, musicalement (sonorités devenues plus agressives) et idéologiquement (l'ancienne prônait l'amour communautaire alors que la nouvelle valorise l'autodestruction et la négation du monde qui l'entoure).

Par delà les oppositions naturelles dues à l'évolution musicale en un quart de siècle et aux contextes sociaux (la *génération X* des années 90 ne jouit pas d'un environnement socio-économique aussi privilégié que celui des *baby-boomers*), cette nouvelle édition du festival de Woodstock – et plus encore la troisième, organisée pour les trente ans du festival en 1999 – révèle que le rock a trop changé pour rendre possible, même s'il était désiré, un résultat comparable à celui du premier festival. Musique plus agressive – la programmation de l'édition 1999 oublie tout artiste de 1969 au profit de la scène néo-metal –, environnement hostile – organisé sur un ancien terrain militaire pour plus de sécurité et moins de resquillage à l'entrée –, profit érigé en loi – tout a été fait pour soutirer le maximum d'argent du public –, le cocktail est explosif et provoque une déflagration [188] . Il récolte la réprobation des journalistes, que Philippe Manœuvre exprime

[186] ***Notion utilisée par l'ensemble des commentateurs de l'époque, à l'origine décrite par Paul Fussel, sociologue américain, dans Class (1983), étude consacré aux classes sociales américaines. La catégorie X rassemble les individus qui, par leur refus de se soumettre ouvertement – notamment en arborant un style très décontracté – aux normes de la société américaine, sont inutiles à la société de production. Le terme global de « generation X » est lui emprunté au roman éponyme de Douglas Coupland, sorti en 1991, qui narre les non-aventures de jeunes personnages qui partagent « envie de rien » et « ras-le-bol de tout ». Cf. Siankowski, Pierre, "Touché-coulé, le disque mythique : Nevermind de Nirvana", Les Inrockuptibles 402, 13 août 2003, p20-27.***

[187] ***Romance, Laurence, "L'esprit de Boue-Stock", Libération, 17 août 1994, p25.***

[188] Des viols collectifs sont recensés ainsi que des incendies de stands commerciaux.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

au détour de la critique du disque qui est issu de l'événement : ***« La kermesse organisé par les vautours du rock business a fini en émeute. On n'enferme pas impunément 200 000 kids sur un territoire caniculaire, cerné de barbelés, en leur vendant la bouteille d'eau 40 francs pour leur soumettre une affiche carabinée (Korn , Kid Rock, … toute la génération Metal MTV en était) sans que les choses ne tournent au vinaigre. »*** Le journaliste ira jusqu'à parler de « ***vibrations de haine pure de ce public parquée dans le camp de concentration des hippies, Woodstock 99***. » [189] Par-delà la musique (plus agressive), par-delà le contexte socio-économique (plus propice à une réaction nihiliste de la part de ses jeunes révoltés), la troisième édition du festival a confirmé ce que la seconde laissait envisager : ce sont les idéaux et les comportements afférents qui différencient les jeunes des années 60-70 et ceux des années 90. S'ils peuvent partager à trente ans d'intervalle un rejet identique de la société adulte, ils ne proposent pas du tout les mêmes solutions. Ce d'autant plus que la jeunesse ces années 90 connaît les résultats des propositions de la génération des *baby-boomers* qui, devenue adulte, ne cesse de rappeler l'échec d'une telle entreprise. Ainsi, l'incapacité de l'idéologie rock des sixties d'être appliquée aux nineties relève tout simplement de la différence existante entre deux générations de la jeunesse.

Le rock appartient-il encore à la jeunesse ?

Problème : si l'on s'en tient à une définition du rock ancrée dans les années 60, ce dernier peut-il encore prétendre coïncider avec la jeunesse actuelle ? Certains journalistes reprochent ainsi à la génération précédente d'avoir étouffé toute possibilité pour la jeune génération de vivre l'expérience de la rébellion, en refusant d'endosser le rôle d'adultes contre lesquels l'adolescent peut former sa personnalité. *Technikart* stipule ainsi que ***« parce qu'ils se sont plantés dans leurs convictions gauchistes » ,*** « ***les soixante-huitards et leurs suivants immédiats, ceux qui ont eu 20 ans dans les années 70, (…) voudraient nous [la jeune génération] dégoûter à jamais de toute contestation »*** sur l'air d'un ***« pas la peine de te révolter, petit, j'ai déjà fait les conneries pour toi***. » [190] La jeunesse actuelle vit indirectement dans une glorification du passé qui sous-entend un étouffement du présent si celui-ci ne correspond pas aux normes établies par la jeunesse de ce même passé. D'où la tendance médiatique (les titres historiques de la presse rock – *Libération*, *Rock&Folk*, mais aussi le disparu au cours de la décennie *Best* – sont pour la plupart régis par des personnalités issues de la contre-culture) à dénigrer les efforts actuels des jeunes artistes vis-à-vis de la supériorité contextuelle des musiciens fondateurs – qui avaient tout à inventer.

Nous pourrions découvrir du positif dans ce constat : ce serait alors une nouvelle forme d'autorité, qui plus est avancée par la génération vieillissante, qui se présenterait face aux jeunes et à leur musique. En étant obligés de braver les moqueries des « vrais » amateurs de musique, ces derniers se retrouvent dans une situation similaire à celle qui régnait lors de la naissance du mouvement. Le problème est que, si censure de l'actualité

[189] Manœuvre, Philippe, "Woodstock 99", *Rock&Folk* 388, décembre 1999, p82.

[190] (et suivants) Williams, Patrick, "Les nouveaux réacs", *Technikart* 47, novembre 2000, p85-86.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

culturelle il y a au profit d'un âge d'or passé, elle n'est pas de plein fouet à nier le droit à l'existence de la nouveauté mais préfère « ***prôner la désillusion*** ». Cette nouvelle autorité se contente de relativiser l'importance de la nouveauté, la situant dès sa création dans la pire des positions culturelles : l'inintéressant. Comme le relève *Technikart*, ***« le danger est là : les nouveaux pères la morale ne prennent pas la figure de celui qui interdit comme autrefois le notable pompidolien. Non, ils restent ouverts, sympas, à la page. »*** Les tenants de la bienséance culturelle ne refusent pas de voir l'actualité : ils en reconnaissent la présence, mais dénudent cette dernière de toute importance artistique ou même sociologique, riant de la comparaison avec leurs souvenirs d'anciens combattants de la contre-culture. C'est qu'***« ils pensent, les naïfs, qu'ils sont encore contestataires, fils indignes, empêcheurs de penser en rond. Alors que ce sont eux qui font l'idéologie actuelle, bien plus encore que les politiques. Sauf qu'ils ne le savent pas. »***

Jean-Pierre Le Goff apporte son soutien sociologique à l'enquête journalistique. Il condense toute la question en un problème de culture entre la génération jeune de 68 et celle des années 90, problème dont il accuse les premiers d'en être les investigateurs, tout d'abord dans un refus de s'assumer comme « ancienne » jeunesse : ***« La génération 68 « sature » l'image de la jeunesse, au sens où elle s'affiche comme celle qui incarne à son summum les vertus de liberté et de révolte, donnant l'impression aux générations suivantes qu'elles ne peuvent être à la hauteur. »*** [191] Les années 50 et 60 offraient aux baby-boomers une autorité contre laquelle se rebeller, et une musique pour accompagner/incarner leur révolte. Ce sont ces mêmes baby-boomers qui empêchent la jeunesse actuelle de connaître une situation semblable. D'abord par leur refus d'assumer le rôle d'autorité ferme – qu'ils troquent contre une bienveillance hautaine et castratrice – et ensuite dans les conséquences involontaires de leurs révoltes réussies. Pour Le Goff, ***« la révolte de 68 n'avait de sens que face au vieil ordre qu'elle voulait abattre. Quand les bastilles ont sauté, la révolte est devenue elle aussi un nouveau conformisme. L'antinorme devient la norme. Mais quand vous continuez à tenir le même discours, ça devient fou. »***

Les notions de plaisir et de jouissance étaient les plus refrénées par les sociétés occidentales d'avant 1968 ; une des grandes victoires des mouvements contestataires d'alors est d'en avoir fait des droits légitimes. Le seul problème de cette avancée sociale se pose pour les jeunes générations qui suivent : comment se positionner contre une norme (puisque c'est ainsi que se définit la jeunesse moderne depuis l'après-guerre) lorsque celle-ci est satisfaisante ? Si elles s'y opposent par principe de contradiction, elles se retrouvent dans une position réactionnaire qui ne leur est pas naturelle ; si elles ne s'y opposent pas, elles perdent une large part de leur identité fondée justement sur ce principe de contradiction. La jeunesse des années 90 présente sa solution : exiger des sensations plus fortes qui peuvent – et veulent – sembler hors normes, irrationnelles.Ce qui ne peut que provoquer un rejet de la part des tenants du pouvoir culturel, élevés eux dans une rationalité qu'ils se mettent alors à juger nécessaire. Le Goff l'exprime clairement : ***« il fallait avoir été élevé dans le creuset de l'humanisme de l'après-guerre pour le rejeter. La génération 68 avait été formée aux humanités et***

[191] ***Williams, Patrick, "Un héritage impossible", Technikart 47, novembre 2000, p98.***

nourrie à une littérature de la révolte. (...) On n'a pas assez réfléchi à la dimension symbolique du pouvoir, qui permet de se révolter. On prive les adolescents de leur révolte, c'est pourtant par là que se structurent les identités. Comment peut se former l'autonomie s'il n'y a pas de référence ? » La jeunesse des années 90 ne se trouve pas face à une autorité aussi ferme et uniforme – en réaction de laquelle il est possible de s'identifier – que celle qu'a connue la génération de 68. Il ne lui reste pour exprimer son identité qu'une exacerbation des comportements hors de la rationalité (plutôt qu'irrationnels, c'est-à-dire ayant quand même conscience du caractère non rationnel de tels actes) qui sont les seuls capables de choquer les tenants de la norme actuelle.

Cette théorie est directement applicable au rock : la jeunesse des années 60-70 a eu besoin du rock pour accompagner, illustrer, propager ses idéaux, voire son idéologie. *Quid* des années 90 ? Les seuls rockers qui sont présentés comme tels sont les mêmes qui sévissaient lors des décennies précédentes. Ils reçoivent ainsi la bénédiction des générations vieillissantes, qui du coup frustrent la jeunesse contemporaine de la possibilité de se rassembler autour d'une musique répulsive pour tout adulte conservateur [192] . Si l'on s'en tient à une définition historiquement datée du rock, il faut reconnaître que ce dernier n'appartient plus exactement à la jeunesse – puisque cette notion devient monopolisée par les générations précédentes qui ont refusé le rôle d'adulte face auquel les nouvelles générations auraient pu se reconnaître comme formant une entité de la *jeunesse* (comprise ici comme classe culturelle).

Il ne reste aux jeunes que peu de solutions pour choquer les générations précédentes via leurs choix musicaux : soit ils s'enferment dans une surenchère provocatrice, soit ils cherchent à adapter les chansons des années 60 à l'époque moderne, soit ils cherchent une nouvelle musique. La première solution, nous l'avons aperçu lors de l'exemple woodstockien, se traduit par un nihilisme autodestructeur qui a pour seul mérite de remplir sa fonction de repoussoir à adulte. La deuxième pose la question de savoir si, dans la pratique, des chansons reconnues pour leur importance dans la définition de la jeunesse des années 60 restent valides pour celle des années 90, qui plus est lorsque celles-ci sont interprétées par des artistes ayant l'âge des parents de la jeunesse actuelle, bref de savoir si le rock n'est pas devenu tout simplement une musique de vieux pour les jeunes. En conséquence, la troisième solution apparaît comme la plus satisfaisante, du moins comme la seule capable d'offrir aux années 90 une porte de sortie.

La célébration du rock des années 60 prend de plus en plus de place dans l'actualité des années 90 : les concerts les plus commentés et attirant le plus de monde sont ceux des Rolling Stones et autres groupes mythiques, on inspecte l'histoire du rock pour célébrer l'anniversaire des dates les plus symboliques de la médiation originelle (vingt-cinquième anniversaire de Woodstock, puis trentième). La presse trouve dans cette effervescence autour du passé une confirmation de son sentiment : le rock est plus incarné par ses membres des années 60 que par ceux des années 90. Ce qui n'est pas sans poser de problème : le rock n'est-il plus désormais qu'une histoire d'anciens

[192] Depuis ses origines, le rock représente pour les adultes « ***le laisser-aller physique et moral, la désobéissance et l'apologie des bas-instincts*** ». Assayas, Michka, *Dictionnaire du rock*, 2000, s.v. "Beatles, The," p114-121.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

combattants ressassant toujours les mêmes rengaines à des jeunes heureux de pouvoir s'approcher du mythe ? Le rock ne peut-il plus que proposer une redite de ses grands thèmes (dont la médiation qui nous intéresse fait partie) ?

c. La confrontation entre les 90s et les 60s est-elle équitable ?

Le rock a-t-il déjà tout dit ?

Tournées des Rolling Stones, mais aussi de Pink Floyd, de Paul McCartney qui célèbre le répertoire des Beatles, commémoration de Woodstock… Tout cela satisfait un public conséquent. La question est de savoir pourquoi les amateurs de rock veulent revivre ce qui s'est passé il y a trente ans. Nous allons pour essayer de répondre à cela en nous attardant sur un article publié à l'occasion de la deuxième édition de Woodstock, qui se propose justement de faire le point sur la fascination des nineties pour les sixties :

If 6 was 9, interrogeait Jimi Hendrix dans le film Easy Rider. A quoi on pourrait lui répondre aujourd'hui : les années 90 rêveraient d'être les années 60. Car qui sont les rois de cet été 1994 ? Les Rolling Stones, Pink Floyd, les Eagles, Neil Young, Eric Clapton (...). Voilà qui ne rajeunit personne, et certainement pas la jeunesse d'aujourd'hui, tout aussi occupée à collectionner les posters de Jim Morrison, redécouvrir les Beatles à travers Backbeat [film sur les jeunes années du groupe] et apprendre par cœur les intégrales des Doors et de Led Zeppelin qu'à pleurer Kurt Cobain, moderne Lennon, et tenter de déchiffrer les rimes de Snoop Doggy Dogg. (…) [Pourquoi] cette nostalgie archéologique et compulsive d'un Age d'Or qu'elle ne peut que se repasser sans l'avoir vécu ? Se le demander revient à poser le problème suivant : mais qu'avaient les années 60 que les années 90 n'ont pas ? [193]

Non sans humour, Yves Bigot répond ***« de la bonne musique avant tout, serait-on tenté de répondre dans un souci de provocation et avec une satisfaction suspecte d'ancien combattant » , sans être pour autant dupe du*** contexte particulier de l'époque dite de l'âge d'or : tout était alors à inventer, à découvrir.

Bonne, [la musique des années 60] l'était, certes. Excellente, même. Mais surtout, elle était nouvelle, originale, et semblait sans limite, chaque nouvel album surpassant le précédent. Beatles, Stones, Dylan, la sainte Trinité des sixties, dictaient alors les tables de la loi du rock aujourd'hui dit classique, comme Charlie Parker, Miles Davis et John Coltrane le firent en leur temps pour le jazz.

L'analogie avec le jazz n'est pas sans importance, notamment en regard du développement futur de ce travail de recherche. Car le jazz avait une position, à l'époque de l'âge d'or évoqué, dont on peut craindre que le rock ait hérité. Alors qu'il est la bande son des révoltes intellectuelles de la jeunesse des années 40-50, le jazz se fait détrôner par le rock dans les années 60 en tant que *musique officielle* des jeunes. Le genre n'en est pas mort pour autant, mais il est alors tombé aux mains d'un public hyper spécialisé ou, pire, élitiste désirant marquer sa distinction avec le tout commun des consommateurs

[193] ***(et suivants) Bigot, Yves, "Les sixties, toujours au top des top", Libération, 13 août 1994, p4-5.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

de musique. Le risque avancé ici, c'est que le rock se retrouve enfermé dans un univers clos, et soit ainsi condamné à une asphyxie lente :

Comme le jazz, en vieillissant, en s'installant, le rock s'est mis à tourner en rond, à se répéter, à s'autorecycler, à perdre l'intensité et la densité de son big-bang originel. Et les stars d'aujourd'hui, à régurgiter le style d'hier en toute impunité quand l'original n'est plus en activité (Lenny Kravitz, ectoplasme en pattes d'eph de Lennon et Hendrix), plus périlleusement lorsque celui-ci reprend du service (Guns N'Roses, balayés par les Stones). Mais dans tous les cas, les modèles sont anciens et, depuis une dizaine d'années, rien de bien nouveau n'est venu remettre en question le son de base des trois fondamentaux, rejoints au rang de modèles par les Byrds, le Velvet Underground, Iggy Pop, Led Zeppelin, Hendrix, Pink Floyd, James Brown et Sly Stone. Même des talents majeurs comme Prince, U2 et Nirvana ne font que poursuivre une tendance dont Springsteen et Bowie avaient été les premiers exemples : celles des assembleurs, maîtres du patchwork, qui ne créent pas en inventant, mais en juxtaposant.

S'énonce ainsi la difficulté théorique du rock des années 90, que nous avons déjà évoqué dans le premier chapitre : il ne propose fondamentalement rien de nouveau, seulement une relecture plus ou moins personnelle, plus ou moins fidèle, soit une lecture postmoderne des moments premiers de l'histoire du rock – la grande originalité étant alors d'en découvrir un peu usité, d'où l'adjonction de nouvelles références à la « Sainte Trinité ». Le critique reconnaît ainsi insidieusement les horizons créatifs du rock limités par le poids du passé. Il faut ici noter qu'il ne pense pas pour autant à passer outre ces limites établies pour insuffler un nouvel essor. Ce texte date de 1994, et marque ainsi l'impasse dans laquelle le rock et ses ambassadeurs critiques s'avançaient. Cinq ans plus tard, de tels propos ne seront plus possibles, car le rock aura su faire preuve d'une ouverture salutaire que ce travail de recherche se propose de démontrer, et que (un tel texte tend à le démontrer) la critique n'a pas vu venir. [194]

En quoi les écrits de la presse spécialisée ont-ils du mal à anticiper cette évolution future et à rester coincer sur leur pré carré musical ? Les notions de citations, d'influences, apparaissent primordiales dans l'approche de toute production musicale par la critique. Influences présentes dans la musique pour situer un nouvel artiste, influences établies sur les autres pour relever l'importance de groupes plus anciens, le rock ressemblerait alors à une lutte de pouvoirs où les plus puissants (les plus influents) seraient tous issus des glorieuses années 60. Un tel discours impose l'idée que le rock présente une histoire finie, qu'il est enfermé dans un vase clos dont il ne peut s'échapper. Le rock aurait ainsi tout dit, et ce depuis longtemps : l'amateur pourrait très bien se contenter de vivre sa passion avec des références anciennes à la jeunesse éternelle, figées dans leur contemporanéïté. Certes, des groupes qui ont l'âge de leur public proposent à la jeunesse des années 90 ce type de musique. Mais si l'on s'en tient aux préceptes précédents, ces jeunes artistes restent affiliés à la vieille génération, par les

[194] Ce type de discours n'est en effet pas isolé dans la presse spécialisé : le magazine *Rock&Folk* va ainsi laisser une de ses plumes les plus éminentes, Patrick Eudeline, expliquer que musicalement le rock a tout dit dès 1967, et que depuis nous vivons sous le règne de l'influence, de la citation pour les artistes, et de la nostalgie pour les auditeurs. Ce texte est reproduit en annexe (document 3).

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

références que les amateurs ne peuvent que déceler dans leurs compositions. Il n'y a qu'à évoquer le succès d'Oasis [195] au milieu des années 90, qui déchaîne l'opprobre des critiques et des lecteurs cultivés. Ces derniers dénigrent les amateurs du groupe comme autant d'incultes qui ne savent pas reconnaître l'influence évidente et donc éliminatoire des Beatles dans leurs compositions : pourquoi écouter de tels disques qui ne sont que des copies déformées des groupes fondateurs quand on peut écouter directement l'artiste copié et ainsi gagner du temps et de la culture à l'amateur, même si cela induit une plongée paralysante pour la musique dans son passé. On peut en effet, à la vue de ces jeunes groupes – qu'ils proposent du passé une imitation simple (Oasis) ou une lecture postmoderne (My Bloody Valentine) –, se demander si le rock n'est pas devenu finalement une simple histoire de musiciens érudits, qui s'évertuent à reconstituer le genre tel qu'il était dans les années 60. Ce qui accréditerait la dépréciation critique du rock actuel comme simple copie de celui des glorieuses sixties (les chroniqueurs savent reconnaître les influences), mais aussi ne pourrait que conduire à une impasse – ou à un enfermement dans un musée, pour être plus précis.

Pour dépasser cette difficulté, il faut en fait revenir sur l'idéologie esthétique qui sous-tend le discours de la critique lorsqu'elle affirme que le rock n'a plus rien de nouveau à dire. En énonçant cela, elle soumet le rock à la notion de progrès culturel, qui veut que l'art soit le reflet d'un sens de l'histoire indiscutable. Le monde marche vers le futur, le progrès est un chemin qu'il faut suivre ou précéder, mais dont on ne peut discuter le sens. L'art doit s'en faire l'écho, et constamment chercher de nouvelles formes esthétiques pour pouvoir s'inscrire dans cette marche au progrès. Le rock subit lui aussi, surtout depuis qu'il a été reconnu comme vecteur de la contre-culture jeune des années 60, cette nécessité de progrès, de nouvelles propositions, pour être reconnu par les instances critiques comme valables. Mais alors que l'idéologie du progrès, de la modernité, s'est étiolée avec les années 70 et leur crise économique qui met à jour la part d'illusions de telles propositions, la critique rock reste, elle, fondamentalement attachée à cette idée de progrès nécessaire des formes pour être reconnu.

Alors que tout dans la production musicale indique que l'époque est définitivement passée dans le postmodernisme, que le discours critique le proclame lui-même haut et fort [196] ***,*** ce dernier reste quand même soumis à une logique avant-gardiste. La presse rock reconnaît que le rock ne peut plus rien dire de nouveau (puisqu'il semble que la plupart des opportunités offertes par l'instrumentation classique du rock ait depuis longtemps été explorée) : il doit se contenter de jouer avec les références pour proposer des variations. Les journalistes agissent pourtant comme s'ils n'acceptaient pas ce fait et reprochaient aux artistes actuels d'être responsables de la comparaison dépréciative avec le passé. En demandant à ceux-ci de surprendre tout en les renvoyant à des modèles historiques, la critique refuse d'accepter les limites du rock tout en en reconnaissant l'évidence. Nous découvrons ainsi que le discours sur le rock reste soumis à la logique de

[195] Groupe anglais fer de lance du mouvement brit-pop, qui voue une fascination pour les groupes pop britanniques des années 60 (Beatles, Kinks, Small Faces).

[196] Les artistes intéressants sont reconnus comme étant les « ***assembleurs, maîtres du patchwork, qui ne créent pas en inventant, mais en juxtaposant » In Bigot , Yves,*** "Les sixties, toujours au top des top", *Libération*, 13 août 1994, p4-5.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

la modernité alors que le genre est lui passé dans la postmodernité.

Le contexte des années 90 n'est pas celui des années 60

L'attachement des chroniqueurs à la modernité est tributaire de celui qu'ils portent aux années 60. Les raisons : la musique portait alors le message idéologique de la jeunesse. Le rock des années 90 possède-t-il toujours cette qualité de média privilégié de la jeunesse ? Les formes musicales aux possibilités explorées ne sont ainsi pas la seule raison de la dépréciation des années 90 vis-à-vis des années 60. Le facteur idéologique semble jouer aussi en défaveur de la dernière décennie du siècle. Si nous reprenons l'article d'Yves Bigot dans *Libération*, nous y lisons :

Plus que tout, ce dont années 60 regorgeaient et que les années 90 ignorent, c'est l'espoir. Cette certitude d'être en marche, ensemble, communautairement, vers un monde meilleur, neuf, en train de naître des cendres d'un vieil ordre dépassé et vaincu. A Woodstock comme à Liverpool et à San Francisco, les musiciens étaient issus de leur public et proclamaient haut et fort l'identité d'un mouvement unitaire, conquérant, s'inventant chaque jour.Cette magie s'est évaporée vers 1973, quand le rock est devenu dominant, majoritaire, a commencé à se regarder le nombril et à céder, inévitablement, aux lois du gros business. Les musiciens se sont transformés en stars inaccessibles gérant leurs fortunes et les effets secondaires d'un style de vie hollywoodien auquel ils n'étaient pas préparés ; a contrario, leur public, sous l'effet de la crise et de la fin de l'illusion, a peu à peu intégré la société, mettant fin à ce sentiment tribal qui faisait jusque là des concerts et des festivals dans des lieux de transformation sociale irrésistible. Le punk a tenté d'y remédier, avec rage et panache, mais sans projet. Le grunge, désabusé, ne faisant plus que crier son impuissance à imaginer autre chose que le vide, la désespérance, l'impuissance. La foi s'est évanouie avec l'impression de progrès, de catharsis.

Est ainsi rappelé un point important pour comprendre la transformation du rock d'utopie sociale en simple phénomène culturel. Avec ce que l'on peut juger aujourd'hui comme de la naïveté, semblait en effet se développer l'espoir sincère d'un nouveau mode de vie colporté par le rock des années 1965-1969 : une contre-société communautaire où la notion de plaisir serait centrale, et dont les musiciens seraient les ambassadeurs naturels. L'échec concret des propositions de cette contre-culture a été vécu comme celui de l'ensemble du rock. Yves Bigot impose ainsi une vision générationnelle datée, en considérant l'impasse des idéaux des sixties et des seventies comme une conclusion indépassable pour les mouvements musicaux de la jeunesse. Il juge avec les critères de ces époques révolues, où les notions d'underground, de crédibilité, passaient pour indépassables. Or nous verrons plus loin que si les années 90 ont retiré quelque chose des échecs des générations précédentes, c'est bien le rapport qu'il faut entretenir à de telles notions. [197]

L'autre idée du texte de Bigot, celle d'une communauté entre les musiciens et le public perdue depuis les années 70, est elle aussi mise à mal par les propos d'une figure de cette époque devenue référence pour une grande partie de la scène rock des années

[197] Partie III, Chapitre 7, Point c

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

90, Neil Young qui reconnaît que ***« les groupes pessimistes d'aujourd'hui possèdent une vision et une attitude qui les lie à leur génération, de la même façon que les groupes peace and love des 60's ont pour un temps contribué à unifier la génération 60's. »*** [198] Les groupes des années 90 ne sont pas moins aptes que ceux des années 60 à transcrire les aspirations de la jeunesse. La seule différence est que ceux-ci délivrent une connaissance du chaos plutôt que des aspirations utopiques. Reprocher au rock des années 90 de ne pas être porteur d'espoir tel qu'il le fut lors des années 60 est un faux procès, puisqu'il lui est demandé de transposer les pensées de la jeunesse : ce qui n'est pas accepté, c'est le changement de celles-ci du tout au tout en trente ans. Le rock est toujours porteur du message de la jeunesse, seulement ce message a changé et appelle aussi à un changement de média.

Les études sur les comportements culturels des français relèvent ainsi que la portion jeune des consommateurs de disques délaisse le rock au profit de ***« nouvelles formes musicales – la techno, la dance, le rap... »*** [199] . Les 15-19 ans n'arrivent qu'en deuxième position pour ce qui est des possesseurs de disques rock (les 20-24 ans arrivant quatrième, derrière les 25-34 ans) : est-ce à dire que le public spécialisé ne coïncide plus avec le public jeune (ce que l'on peut comprendre si l'offre principale du genre s'incarne en des individus qui ont l'âge d'être ses parents) ? Né dans les années 50 et explosant dans les années 60, le rock s'adresse depuis ses origines à la génération des 15-30 ans. Que les voix des années 60 parlent encore à leur génération vieillissante ne pose pas de problème, mais le fait qu'elles soient encore présentées comme les voix de la jeunesse pour les 15-30 ans actuels est lui plus problématique. Les jeunes des années 90 peuvent-ils se suffire des Rolling Stones pour exprimer leur identité collective ? Cela reviendrait à instaurer une identité de la jeunesse uniforme quels que soient le contexte et surtout l'époque. Or la jeunesse des années 90 n'est pas celle des années 60. L'exemple donné plus haut de la confrontation à Woodstock 1994 entre vieux amateurs de rock et nouvelle génération [200] est une indication : si ces derniers peuvent envier les grands événements qui ont formé la culture de leurs parents et dont ils subissent les derniers avatars, et même s'ils peuvent apprécier la musique de cette époque – mais dans sa forme originelle, rendue par le CD, et non dans une version moins excitante jouée par des héros vieillis –, leur préférence va à une musique actualisée, plus à même de posséder une potentialité d'effroi pour les parents.

Si l'on devait en effet donner une définition extramusicale du rock, ce serait celle d'un média incarnant la rébellion juvénile face à l'autorité, notamment parentale. Sa forme musicale ne fait finalement que suivre son fond : elle cherche à choquer la génération précédente, en radicalisant ou en prenant le contre-pied de leurs goûts caractéristiques. C'est ce que révèle finalement l'étude citée : si le rock n'apparaît plus comme la musique spécifiante de la jeunesse, c'est parce que le questionnaire propose séparément rap, hard-rock, punk, trash (heavy métal), variétés internationales (disco, dance, techno,

[198] ***Kent, Nick, "Neil Young", Rock&Folk 336, août 1995, p42-51.***

[199] ***Donnat (1998) p119-120.***

[200] Romance, Laurence, "L'esprit de Boue-Stock", *Libération*, 17 août 1994, p25.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

funk...) – autant de genres que la presse spécialisée reconnaît comme faisant partie du rock. [201] Pour ces catégories discographiques spécifiques, les 15-19 ans sont toujours les premiers possesseurs de disques, suivis des 20-24 ans. C'est là que se trouve la véritable musique de la jeunesse des années 90 : elle est liée au rock mais en refuse l'appellation trop référencée, trop associée aux générations précédentes. Tous ces sous-genres forment le rock d'aujourd'hui, pour des raisons musicales – on y reconnaît des fondations typiquement rock –, mais aussi pour des raisons idéologiques : ils rebutent les parents, qui pleurent la musicalité et le sens de leur bon vieux rock et retrouvent ainsi la posture symbolique d'adultes à laquelle ils croyaient échapper en restant fidèles à leur musique. La jeunesse des années 90 se détourne ainsi du rock en tant que média privilégié de leurs attentes parce qu'il est trop lié symboliquement à la génération précédente, celle de leurs parents.

Peut-on toujours demander autant au rock ?

Est-ce à dire que le rock n'est plus le média de l'idéologie jeune ? En effet, plus encore que la musicalité, ce que les adultes *formés au rock,* c'est-à-dire ayant vécu leur jeunesse sous les auspices de la musique pop [202] , reprochent aux artistes actuels, c'est de ne plus présenter de sens à ses auditeurs. Lors d'un débat organisé par la rédaction autour d'un énième retour de Bob Dylan, *Rock&Folk* interroge l'actualité et sa perte de repères supposée (confusionnisme politique, errances esthétiques) pour savoir si l'époque n'a pas besoin d'une figure identique à celle qu'il fut pour les années 60. Les théoriciens du rock se demandent si la jeunesse des années 90 ne manque pas, tout simplement, d'une ***« voix de sa génération*** » capable de dire ***« des choses, des choses très fortes et très remarquables*** », sur lesquelles on peut fonder un rapport au monde [203] .

En effet, depuis Kurt Cobain de Nirvana qui réunissait toutes les qualités nécessaires pour tenir le rôle de représentant générationnel [204] , la presse spécialisée ne parvient pas à désigner un nouveau chef de file pour le rock actuel. Les noms proposés semblent l'être plus par défaut que par mérite [205] , et le poste est même refusé du fait des précédents occasionnés par cette pression (le suicide de Kurt Cobain est parfois ainsi expliqué) [206] .

[201] En témoignent notamment les diverses publications consacrées aux classements des meilleurs disques rock : artistes rap et techno y côtoient Beatles et punks.

[202] Ainsi que l'on appelait le rock dans les années 70.

[203] Philippe Manœuvre précise ainsi que ***« des rockers ont basé leur vie sur des phrases de Dylan [telles que] to live outside the law you must be honest .*** » La rédaction, "Bob Dylan, le débat", *Rock&Folk* 362, octobre 1997, p46-51.

[204] Pour plus d'éléments sur ce groupe incontournable du début des années 90, se reporter à l'article publié par *Libération* suite à sa mort présent en annexe (Document 4).

[205] Eric Dahan demande ainsi aux Red Hot Chili Peppers, pourtant en activité depuis les années 80, de « ***porter la fuck-generation jusqu'à la fin des années 90 »*** . Mais le journaliste reconnaît les limites de sa proposition : le groupe est désigné suite à la démission des concurrents ***(« Guns disparus, Jane's Addiction dessoudés, Nirvana désintégré, Pearl Jam au point mort »). Dahan, Eric ,*** "Red Hot Chili Peppers", *Rock&Folk* 337, septembre 1995, p46-55.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

La presse spécialisée se trouve alors face à un problème insoluble selon ses préceptes classiques : comment rendre compte d'une génération si celle-ci ne connaît pas de porte-parole attitré ? Une réponse est donnée : en élargissant la problématique en demandant ***« le monde de Prodigy [groupe electro-rock phare de l'année 1997] a-t-il encore besoin de prophètes ? »*** [207] **.**

Il faut préciser que ce groupe, Prodigy, est accusé dans le même numéro de *Rock&Folk* de ne proposer qu'un « ***néant sémantique*** » :

comment penser à quoi que ce soit quand les haut-parleurs ânonnent jusqu'à la nausée Oh God, fuck, fucking Voodoo People/ Oh my God, fuck, fuck. Sans doute un langage codé cryptobinaire dont le sens nous échappe, nous qui avons grandi dans les livres, la musique classique, le jazz, le rock, la musique ethnique ou électronique, le cinéma d'auteur et la conscience du politique. A qui s'adressent ces slogans vides ? Que sont-ils censés changer ou provoquer ?

Le chroniqueur ne cache pas son incompréhension face au succès du groupe que certains veulent symbolique : celui-ci ne propose aucun discours valable, construit, alors que selon lui la grandeur du rock en tant que média était de vouloir, « ***de Woodstock au punk, (...) changer le monde ou au moins dire des choses sur lui*** ». Il conclue pourtant son article en écrivant : ***« ce que fait Prodigy (...), c'est une réussite avec les signes du chaos. »*** [208] Ce faisant, il reconnaît implicitement l'importance du groupe : car même s'il n'est pas responsable de cette identité, Prodigy symbolise l'époque dans sa perte de repères. Il remplit ainsi le rôle qui est alloué à tout groupe de rock important : signifier l'époque.

La raison du refus du journaliste de reconnaître ce fait, c'est que cela se produit sans que cette incarnation ne soit exprimée clairement, dans un discours signifiant comme pouvaient l'être ceux de Dylan. Or le rock des années 90 ne semble plus avoir besoin de la forme littéraire du discours pour relater la complexité du monde, comme cela est explicité à propos d'un autre groupe dans les colonnes d'un autre journal. *Les Inrockuptibles* considèrent le collectif post-rock Godspeed You Black Emperor ! comme l'***« inventeur de la chanson contestataire sans paroles »***. Des compositions instrumentales [209] peuvent ainsi offrir ***« une vue imprenable sur le chaos du monde moderne »*** sans utiliser de paroles signifiantes. [210]

[206] Le leader de Radiohead refuse ainsi de rentrer dans ce jeu médiatique.

[207] Bourre, Jean-Paul, "Jim Morrison, Derrière la porte verte", Rock&Folk 363, novembre 1997, p42-46. Notons toutefois que la question ne fait qu'être posée, puisque cet angle de vue ne sera absolument pas abordé dans l'article, ce qui est la marque que la rédaction se sent obligée d'élever le débat, du moins en apparence. (Rédacteur en chef : Philippe Manœuvre, Rédacteur en chef adjoint : Eric Dahan ; secrétaire de rédaction, Vincent Palmer).

[208] Dahan, Eric, "Prodigy, Les yeux noirs", Rock&Folk 363, novembre 1997, p60-65.

[209] Evocatrices mais difficiles à rendre par écrits, comme le prouvent les formules employées : leur disque permet de « ***fantasmer à loisir sur la réalité du chaos ambiant, le déclin du monde moderne, la peur, la paranoïa, le dérèglement, l'accablement et le désir d'en sortir*** », mais aussi ***« par des moyens plus proches de la télépathie ou de l'hypnose que du manifeste, il crée des frissons intimes et des émotions complexes, basés sur l'observation du monde extérieur.*** »

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

Ce que les mots ne peuvent parvenir à exprimer, c'est que le monde offert à la jeunesse des années 90 est un chaos indescriptible, qu'il est impossible de prétendre cerner sans être ridicule. [211] Les années 60, elles, se présentaient sous un contexte plus malléable : les jeunes pouvaient encore s'accorder sur un sens à donner au monde. Ce qui permettait à leurs porte-parole d'écrire des textes signifiants, alors que ceux des années 90 ne peuvent que reconnaître l'impuissance de tout discours. La puissance évocatrice de la musique semble alors suffisante dans cette nouvelle décennie pour décrire le monde, sans qu'il soit nécessaire de recourir à une forme discursive de toute façon insuffisante. [212] Si l'on a pu croire que le rock ne savait plus exprimer les angoisses et espoirs de la jeune génération, c'est parce que l'on restait tributaire du schéma classique instaurant le sens dans le seul texte. Or la seule musique peut être suffisamment signifiante pour traduire l'impression de chaos qui prédomine chez les jeunes : le rock garde ainsi sa qualité de média idéologique, même si sa forme d'expression a changé.

Le seul artiste à avoir relevé le défi de la médiation de la jeunesse rebelle (Kurt Cobain de Nirvana) a finalement préféré abdiquer devant le poids de la tâche. Ce qui paraissait possible d'assumer dans les années 60 ne semble plus l'être dans des années 90 conscientes de la stérilité voire de la naïveté d'une telle médiation (conscience due à l'exemple des générations précédentes : leurs espoirs de révolution par le rock se sont évanouis). L'espoir des années 60 a laissé place au nihilisme (pouvant aller jusqu'à prôner l'autodestruction) des années 90. La presse cherche dès lors des explications structurelles : même en reconnaissant que le dernier champ d'action du rock est esthétique (et non plus social ou politique), elle relève que celui-ci est certainement arrivé au bout de ses possibilités. Plus de valeur sociale ni politique, plus de possibilité esthétique, le rock semble être au bout d'une impasse. La presse spécialisée se met alors à chercher une incarnation plus en accord avec l'actualité de la médiation fondatrice

[210] Ni même être relayées par un sens indiqué par ses auteurs lors d'interviews, les membres du groupe étant particulièrement rétifs à cet exercice, se contentant d'expliquer leur musique comme l'expression d'une communauté fantasmée d'individus conscients ***« du fait que tout le monde nage dans la merde ». Deschamps , Stéphane,*** "Les yeux sans visage", *Les Inrockuptibles* 269, 12 décembre 2000, p26-28.

[211] David Bowie essaye pourtant de s'y adonner, déclarant vouloir « ***surfer sur le chaos d'un non-monde bombardé d'informations obligeant à renoncer à toute profondeur pour se contenter de scanner la surface des événements». Même si certaines de ses interprétations sonnent justes aux oreilles des journalistes habitués à ce type de discours, ces derniers constatent surtout que l'homme et son œuvre sont « trop lettrés pour la nouvelle génération rock ivre de chaos*** ». Dahan, Eric, "Les dessous d'*Outside*", *Libération*, 18 septembre 1995, p36.

[212] Notons que cette problématique de l'expressivité de la seule musique face aux paroles était déjà inscrit dans l'histoire du rock, et ce avec son exemple le plus mythique, Dylan, qui est accusé, après son passage à l'électricité, d'avoir rejeté son rôle générationnel, et délaissé ses textes alors qu'il était « ***l'un des mecs les plus dangereux que le système ait jamais eus en face*** ». Le débat déjà cité s'attarde sur ce point : ***Acin : Vous ne pouvez pas dire ça ! Qu'est-ce qui est le plus révolutionnaire ? Chanter "only a pawn in their game "ou faire hurler le tonnerre des Telecaster dans "Highway 61" ? Manœuvre : Mais il ne dit plus rien ! Acin : Non, parce que le son parle. Dylan est au-delà des mots et ça c'est inouï. Il préfigure le MC5 dès 1965***. »

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

musique/rébellion de la jeunesse.

d. Des tentatives de réincarnations

Le hard rock peut remplir le contrat adolescent

Le rock dans sa configuration originelle (modelé sur l'exemple Beatles/Stones) semble ainsi dans une mauvaise posture à l'orée des années 90 : récupéré par d'*anciens jeunes* qui en font une *musique de vieux*, il cède sa place de *musique des jeunes* à ses sous-genres. Le premier d'entre eux est le hard rock : possède-t-il les qualités suffisantes pour satisfaire aux impératifs symboliques de la chose rock ? Conjointement à cette migration du public, une partie de la critique spécialisée va se tourner vers le metal, intitulé moderne du hard rock, qui lui apparaît comme une solution plausible pour le rock : alors que la forme classique de ce dernier est vampirisée par les anciennes générations, sa frange dure fait toujours preuve d'attraits auprès des jeunes auditeurs, qui y trouvent rébellion, bruit, sueur, attitude choquante. Le sous-genre réussit même à provoquer une réaction de rejet chez les adultes et les tenants du bon goût. Le hard semble ainsi capable de remplir le contrat originel du rock. D'autant plus qu'il apparaît de plus en plus capables de fédérer, les chiffres de ventes prouvant que le genre est en passe de devenir *mainstream*, avec des groupes comme Guns N'Roses, Metallica ou ceux issus de la mouvance grunge. Preuve de cette transformation, la presse spécialisée généraliste cherche désormais dans la production metal les nouvelles œuvres étalons du rock actuel. [213]

Le rock va ainsi, avec le succès planétaire de Nirvana, s'apparenter plus à sa variante dure qu'à sa forme classique – qui est laissée aux adultes et aux néo-nostalgiques. La journaliste de *Libération* préposée au hard-metal sent bien cette évolution de statut et en propose un compte-rendu :

Où finit le rock, où commence le metal ? Dans l'ère post-Nirvana, la frontière qui séparait jadis les deux n'a jamais été aussi indistincte. Les trois Nirvana eux-mêmes, au grunge généralement apprécié des hordes heavy, ne rejettent-ils pas avec quelque dédain l'étiquette métallique pour se définir comme un groupe de punk-rock ? Un pinaillage bien inutile, en fait : dans les années 90, le metal, longtemps assimilé à un gros mot, est non seulement devenu le moteur essentiel de la renaissance destroy via l'esprit alternatif, mais aussi le creuset privilégié de la plupart des nouvelles fusions musicales, un terreau formidablement plus riche que l'indie-rock et la pop également essoufflés. [214]

Les groupes grunge ont cette qualité pour les chroniqueurs d'associer éthique punk (l'esprit alternatif) à leur musique hard et d'ainsi rendre acceptable cette dernière en lui

[213] C'est ainsi que Soundgarden, le plus hard rock des groupes grunge, va connaître un engouement critique en 1994 qui qualifie son disque de « ***retour du grand secret*** », voire même de « ***manifeste rock des années 90*** ». Dahan, Eric, "Le jardin des supplices", Eric Dahan, *Rock&Folk* 319, mars 1994, p32-37.

[214] ***Romance, Laurence, "Rentrée musicale : metal. Pourquoi pas Ministry", Libération, 30 septembre 1992, p38-39.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

donnant une profondeur inattendue (alors que le hard classique connaît généralement deux thèmes, tous deux axés autour de la volonté de choquer : les prouesses sexuelles des musiciens et les histoire morbides voire satanistes). Ils refusent le culte de l'image et veulent jouer de la musique non pas pour attirer des filles mais pour exprimer leur désarroi face au monde. Le mouvement grunge va ainsi se révéler le plus apte à transcrire l'état d'esprit d'une génération perdue dans la fin proclamée de l'histoire [215] , et surtout à le faire entendre à tous sous la forme d'un rock sans concession aux lois du marché. Car là est la spécificité du grunge : il réussit à vendre des millions de disques, à devenir *mainstream*, sans que le son ou les propos ne soient altérés par des producteurs qui ont peur de choquer le grand public. Parce que ces disques ne visaient justement pas le grand public, qu'ils n'ont pas été polis comme le sont les disques de rock classique à visée *mainstream*, ils ont su récupérer l'ensemble du public rock et lui redonner espoir.

Plus de douze ans après le mouvement punk, ses préceptes appliqués par Nirvana, Soundgarden, Alice In Chains et autres, réussissent à toucher un large public, alors que jusque-là ils n'intéressaient qu'une faible communauté d'amateurs et la critique spécialisée. Le hard, avec sa variante grunge, se présente ainsi comme une incarnation plausible du rock des années 90, capable à la fois de fédérer (les jeunes) et de distinguer (des parents). Mais cet instant de grâce ne dépasse pas la première moitié de la décennie, ne survivant pas à la disparition de ses grandes figures (suicide du leader de Nirvana en 1994, dépendances aux drogues ralentissant la carrière de Alice In Chains, séparation de Soundgarden en 1996). Le hard retrouve son identité précédente de sous-genre dénué de discours intéressant pour l'ensemble de la décennie et laisse échapper sa chance d'incarner totalement la nouvelle identité du rock.

Le rap, un candidat crédible

Une autre proposition se fait jour avec le rap. La question se pose notamment au début de la décennie, alors que le grunge n'est pas encore triomphant et que le rock semble obnubilé par ses stars vieillissantes. Pareillement au hard rock, on s'interroge sur sa capacité à satisfaire les attentes qui accompagnaient le rock. Le rap arrivant en France précédé de la connaissance de son triomphe aux Etats-Unis, tout semble disposé pour faire de ce genre musical la nouvelle incarnation du rock, même si ainsi son identité s'éloigne des seuls critères musicaux pour se rapprocher d'une signification idéologique. Si les journalistes pensent au rap comme véritable rock d'aujourd'hui, c'est parce qu'ils croient celui-ci capable de ***« remplace[r] le côté rebelle du rock des 60's »*** [216] . Le rap

[215] Le metal présente des paroles engagées sur les problèmes sociaux auxquels sont confrontés les jeunes. Ses images récurrentes sont la destruction, le pourrissement et la maladie, la désillusion, la corruption à cause du pouvoir, la confusion et la solitude, thèmes en accord avec les préoccupations adolescentes des années 90. Le chômage impose du temps libre inemployé, une incertitude de la vie quotidienne qui pousse les jeunes vers le désengagement social, l'apolitisme. L'écoute du metal leur permet d'affronter les difficultés qu'ils rencontrent dans la société postindustrielle : elle leur offre du sens, une source d'habilitation, une position morale qui les fait se sentir moins perdus, même si mes visions proposées sont souvent des plus pessimistes sur le futur (problèmes environnemental, social, etc.). In Bennett (2001) p51-53.

[216] ***Manœuvre, Philippe, "Mes disques à moi, Marc Toesca", Rock&Folk 286, juin 1991, p30-33.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

peut être le nouveau rock parce qu'il peut être un média au même titre que put l'être le rock dans les années 60, un véhicule des idées d'une frange de la population, mais aussi par sa capacité à déranger les autorités en place.

Le rock a en effet assez mal vécu la décennie précédente, s'incarnant dans des artistes établis ou des groupes sans revendications autres qu'égocentriques, alors qu'il s'était présenté originellement comme la voix de la jeunesse urbaine. [217] La rue et son énergie semblent désormais plus à même de s'exprimer dans le rap, qui en devient la vraie musique de la jeunesse – du moins de la jeunesse idéalisée par la presse spécialisée : critique vis-à-vis de la société, descendants des freaks des 60s. Le rap devient la vraie voix de la rue, alors que le rock n'est plus que celle de ses nantis. Les représentants américains du genre, notamment, vendent des sommes énormes de disques en mettant en avant leur *street credibility* [218] . Même si leurs propos sont controversés, « ***misogynes, racistes et violents »***, ils peuvent recevoir les faveurs du public et de la critique : ils sont comme excusés par cette notion de crédibilité sociale (l'individu doit avoir grandi dans les ghettos, avoir connu les difficultés économiques propres à ceux-ci pour prétendre s'exprimer sur ces conditions de vie, qu'ils les dénoncent ou les glorifient). Un bon rappeur doit faire preuve de son droit à parler de la rue : si sa biographie est en accord avec ses textes, alors ces derniers seront accrédités par le public et la critique. Snoop Doggy Dogg, un des représentants du gangsta rap (racontant la vie au milieu des voyous, des prostituées et des criminels armés), explique ainsi que la violence de son œuvre n'est que le reflet du monde dans lequel il vit, de la situation sociale qui a été la sienne :

Moi, je suis juste un putain de rappeur. Je parle de ce que je connais : la rue, les flingues, le sang, parce que j'ai grandi avec ces saloperies autour de moi. J'utilise les mots que je connais. (…) Oui, j'ai fait un paquet de conneries dans ma vie. J'ai dealé de la came, j'ai traîné dans des histoires pas claires, les balles ont souvent sifflé autour de ma tête. (…) Je traite des réalités, pas du monde des rêves et des fantasmes. Si je me mets à chanter sur l'amour, sur ma petite amie, je jouerais le jeu des Blancs. Je deviendrais "un bon petit nègre", quelqu'un qui plaît à tout le monde. Ça ne m'intéresse pas, je ne suis pas un vendu, un corrompu. [219]

[217] Pour donner un exemple, d'autant plus significatif qu'il émane d'une adaptation pour le grand public, nous rappellerons le « je suis né dans la rue » de Johnny Hallyday voulant prouver son appartenance au monde rock.

[218] La *street credibility*, la crédibilité aux yeux de la rue, sous-entend que la rue fait office d'épreuve de vérité : il faut pouvoir dire d'où l'on vient (en citant des connaissances), prouver que l'on appartient bien à la rue. Car la rue représente des valeurs identitaires pour les jeunes amateurs de rap. En effet les fondateurs et une part importante des acteurs du mouvement hip-hop viennent des banlieues, des quartiers. On retrouve cet ancrage sur sa rue, sa cité, son quartier, dans la musique (le hip-hop intègre ainsi souvent des bruits urbains dans sa musique : sirènes, crissements de pneus, foules, etc.). Un sentiment d'appartenance se crée autour de ces conditions de vie, autour d'une même communauté de destin. La rue est une école de la vie, il faut connaître ses règles du jeu, sa « loi de la jungle », ses codes, ses raisons de la débrouille et des trafics. La *street credibility* signifie ainsi que le rap doit appartenir à la rue, rester une musique populaire, c'est-à-dire appartenant à ceux qui la font, ceux qui connaissent la rue. In Cathus (1998) p148-149.

[219] ***Tellier, Emmanuel, "Enfant de chœur", Les Inrockuptibles 54, avril 1994, p32-37.***

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

Pourtant, malgré ses dénégations, Snoop Doggy Dogg et l'ensemble de la scène rap connaissent un succès conséquent auprès des *jeunes blancs*, public jusqu'ici rock et que l'on pouvait penser peu sensibles aux récits communautaires des ghettos noirs américains. Interrogé sur ce sujet, l'Américain avance que ***« le rap est visuel. Je fais des disques comme on fait des films. Je montre ce qu'ils ont envie de voir : la réalité. Comme les actualités, sauf que nous donnons les infos complètes. »*** [220] Le public des *jeunes blancs* y retrouve surtout toutes les composantes de la rébellion adolescente : opposition à la norme (culte de la figure du gangster), musique divergente de celle des parents, effroi de ces derniers – traits auxquels on pourrait rajouter un caractère souvent oublié de la culture rock : la sympathie pour les minorités opprimées, qu'elles soient raciales, sociales ou culturelles, qui confère à ses pratiquants une part supplémentaire de rébellion [221] .

Ce succès auprès du grand public s'accompagne toutefois d'un revers : la remise en cause de son identité. Le rap se transforme ainsi de musique d'opposition – au système, aux normes radiophoniques en vigueur – en musique majoritaire. La France qui refusait de reconnaître le rap jusqu'en 1989, va devenir le deuxième marché mondial pour cette musique. A quel prix ? Celui d'une dépossession de cette culture originellement liée aux ghettos noirs et, dans sa variante française, aux banlieues. Comme le remarque un journaliste de *Technikart*, ***« les lascars sont à la mode et la hype se la joue caillera. Alors que le rap s'impose première musique jeune, que d'expressions, d'attitudes et de tics vestimentaires venus des banlieues font désormais partie du nouveau chic parisien. »*** Ce qui n'empêche pas les représentants authentiques de ce style d'être refusés dans les soirées où tout le monde reprend ***« leur look, leur culture, leur musique*** » [222] . Le rap, d'une possibilité viable de rock pour les années 90, notamment par sa capacité à présenter des individus dont le mode de vie en fait les dernières rock-stars en activité – comme le proclamait *Technikart* à propos de Ol' Dirty Bastard [223] – finit par devenir un phénomène de mode pour un grand public éloigné du public originel. Si le rap avait pu, notamment grâce à la qualité de ses textes, prétendre au titre de nouvelle incarnation du rock, il perd ce titre en raison, plus que d'une insuffisance musicale discutable (même si le texte est privilégié, la musique peut aussi présenter des qualités), de sa récupération par la variété (qui privilégie le seul côté distrayant de la musique) et de sa perte de sens qui en découle.

Limites de ces nouvelles incarnations

[220] ***Rigoulet, Laurent et Kent, Nick, "Snoop Doggy Dog : tentative de rap", Libération, 23 mars 1994, p39.***

[221] Olivier Cathus, se référant à l'analyse de *L'esprit du temps* d'Edgar Morin sur les films de gangsters, rappelle que la culture de masse a toujours été fascinée par les bas-fonds, par les mauvais garçons, les exclus de la société moderne. Le rap a ainsi ses cailleras, dont l'image peut être reprise, lorsque leur musique devient celle de la masse, par des amateurs qui n'ont rien de cette identité. Les musiques populaires doivent ainsi leur succès au désir d'encanaillement d'une partie de la population.

[222] Braunstein, Jacques, "Rap(t) d'identité", *Technikart* 23, juin 1998, p64.

[223] (non signé),"Parcours, Ol' Dirty Bastard", *Technikart* 37, novembre 99, p28.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

Les bilans de la fin de décennie sont sans appel : si le hard et le rap ont pu cristalliser à un moment donné les aspirations du public rock, force est de constater que ceux-ci n'ont pas su durablement proposer une nouvelle identité au genre. Pour quelles raisons non historiques (puisque les raisons précédentes sont le fait d'une dégénérescence évolutive) ont-ils échoué ? Ils n'ont su que remettre à jour quelques points précis de ce qui définit le rock dans sa conception classique – provocation pour le hard, matinée d'éthique punk avec le grunge ; lien avec la rue et crédibilité pour le rap – sans parvenir à proposer de nouvelles formes. Surtout, ils souffrent d'un déficit d'image : par exemple même si le metal est reconnu comme le genre le plus constant des musiques populaires, les journalistes convaincus doivent toujours plaidoyer au sein de leurs rédactions généralistes en faveur de sa reconnaissance : une musique capable de provoquer une telle ferveur chez ses fans – qui répondent toujours présent avec enthousiasme à toute occasion, ce que le rock classique n'est plus capable de provoquer – devrait avoir le droit d'être prise au sérieux. [224] Or le hard reste toujours équivalent à une insulte pour la majorité des chroniqueurs. [225] Si des artistes associés au hard rock finissent par être reconnus par la critique, l'argument est souvent le même : ils n'appartiennent pas vraiment à ce style musical. L'exemple le plus frappant en est la tentative de réhabilitation de AC/DC au sein des pages des *Inrockuptibles*, qui demande à ce que l'on ***« déchire l'image d'Epinal collée à AC/DC, plus proche d'un blues morveux que d'un hard graisseux. »*** [226]

Le hard souffre d'avoir longtemps été associé à des groupes utilisant la surenchère provocatrice jusqu'à son point limite, la parenthèse grunge n'ayant pas suffi à changer complètement l'image du genre. Une figure du genre comme Kiss, dont les membres apparaissaient sur scène uniquement costumés et maquillés, est symbolique de ce qui a dérapé avec cette musique. Le rock tel qu'il est proposé par ce groupe ne présente plus qu'une accumulation de provocations, que le public savoure en tant que telles, en tant que pur spectacle, sans réflexion postérieure. Alors que la provocation rock avait pour but originel de pousser son public à réfléchir sur les normes transgressées, un groupe comme Kiss et par-delà lui l'ensemble du hard rock ne semble manier l'outrance que dans sa dimension spectaculaire, la délestant de tout sens. Conséquence : ***« censés incarner une certaine image de la rébellion, Kiss et le hard ne fonctionnent plus qu'au second degré »*** [227] , soit dans la connivence du public et des artistes sur la futilité du discours prononcé. La subversion n'est plus une pratique politique, effectuée pour créer le

[224] Soligny, Jérôme, "Banco à Bangkok pour Metallica", *Rock&Folk* 310, juin 1993, p36-43.

[225] Pour signifier la nullité du groupe Prodigy, ou du moins ses limites, Eric Dahan l'accuse ainsi de n'être qu'« ***un groupe de hard rock dans la plus lourde des traditions. On a droit à tous les poncifs jusqu'à l'inévitable who wanna rock tonight ? hurlé à la foule qui donne envie de s'enfuir sur le champ. Oui The Prodigy n'est que du hard rock dégénéré et vaguement muté, c'est toujours cette obsession du bruit du moteur poussée à un maximum de performativité objective, du type ma caisse fait plus de boucan que la tienne, comme on doit se le dire au Salon de l'Auto***. » Dahan, Eric, "Prodigy, Les yeux noirs", *Rock&Folk* 363, novembre 1997, p60-65.

[226] ***Besse, Marc, "Blues Explosion", Les Inrockuptibles 131, 17 décembre 1997, p56.***

[227] ***et suivants : Sabatier, Benoît, "Kiss et descendance", Technikart 32, mai 1999, p66-68.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

débat, forcer à réagir, mais devient une pose esthétique prédéfinie.

On pourrait rejoindre ici les critiques situationnistes, qui dénonçaient dans tout spectacle se voulant subversif une soumission à l'ordre attaqué. En devenant objets esthétiques, les éléments subversifs perdent leur rapport à la réalité et risquent de n'être conçus que dans le cadre du spectacle qui les met en scène, ceci au détriment de leur force politique effective. Le spectateur peut alors croire faire acte subversif en se contentant d'assister à un spectacle subversif, sans que cette vision ne provoque de suite dans sa vie quotidienne. Bref le danger du spectacle provocateur est d'enfermer la provocation dans une salle close, sans ouvertures ni conséquences vers l'extérieur ; soit de déréaliser la provocation. C'est ce qui se passe dans le cadre du hard tel qu'il est présenté par des groupes comme Kiss : son hard grimé joue à faire peur au monde adulte, mais est inoffensif une fois le maquillage enlevé.

Ces critiques sont-elles recevables dans le cadre de la musique populaire actuelle ? Le public des années 90 peut en effet se révéler capable, dans sa conception postmoderne du monde, de ne pas se laisser enfermer dans le piège du spectacle dénoncé par les situationnistes. Il peut se rendre compte qu'il est face à un spectacle qui joue avec l'iconographie de la subversion, et faire la différence avec la véritable subversion politique. Ce faisant, il gagne le droit de se rendre à ces spectacles *inoffensifs* [228] . *Technikart* parle alors d'un passage idéologique de l'ère de la lecture situationniste du monde à une autre warholienne : en suivant l'exemple de sa *Philosophie de A à B*, ***« on peut jouir du spectacle sans être dupe »*** et ne pas nier tout un pan du rock (le hard) sous prétexte que celui-ci privilégie la provocation esthétique à la subversion politique. La difficulté qui se pose au hard rock est donc double dans les années 90 : on l'accuse d'être limité intellectuellement quand il se présente au premier degré (provocations gratuites, déni de tout sens), et on refuse à son public de dépasser ces limites en prenant ce spectacle au second degré. La sentence semble définitive : le hard rock est une musique d'abrutis qui ne peut être écoutée que par des abrutis. Son premier degré est moqué dans le même temps qu'on l'impose aux spectateurs.

Une difficulté similaire touche le rap : celui-ci est reconnu pour sa capacité à transcrire certains problèmes sociaux, dans un premier degré dénonciateur. La limite d'une telle pratique se pose lorsque les amateurs se demandent s'ils n'aiment pas plus ces chansons pour leurs significations sociales que pour leurs seules qualités artistiques. Les difficultés d'appréhension du genre par la critique [229] viennent du fait que se mélangent critique musicale et considération sociologique. L'utilisation du premier degré par le rap, en raison de son désir de donner une description brute des réalités sociales, a pour conséquence de limiter son appréhension esthétique. Si, ***« au nom de ses convictions personnelles et esthétiques, un journaliste peut refuser toute une frime***

[228] « Inoffensifs » pour la norme par leur travail de déréalisation de la contestation, mais aussi pour la réelle subversion politique dont la distinction est faite d'avec ces spectacles (alors que selon les préceptes situationnistes, le spectacle nie la réalité en prenant sa place)

[229] Le journaliste spécialisé Olivier Cachin reconnaît parfois être incapable de juger un disque en raison de critères extra-musicaux : « ***je ne vais pas descendre une autoproduction où les types ont mis toute leur vie.*** »

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

violente ou misogyne ; au nom des considérations sociologiques, il ne peut que l'accepter. » [230]

Pourtant, les textes et prises de positions politiques lisibles au premier degré sont plutôt mal reçus par la critique rock. Si l'artiste le prononçant ne bénéficie pas d'une spécificité sociale (la fameuse *street credibility*), ses paroles seront jugées comme autant de tentatives suspectes d'utiliser la polémique à des seules fins d'écriture. [231] On touche ici à une spécificité française de la critique rock hexagonale : le rapport au texte. Pour ce qui est de sa contribution à la musique populaire mondiale, la France ne peut globalement avancer qu'un point : la chanson à textes (à différencier de la variété dénuée de discours) qui a présenté des personnalités comme Brassens, Brel, Ferré, Barbara, etc. Lesquels ne sont dans les années 90 plus que des icônes du passé, à l'aune desquelles on juge toute production qui se veut cultivée. Seul le rap semble pouvoir se présenter comme un héritier de cette tradition privilégiant le sens et le message à la forme musicale [232] , mais il finit par devenir la nouvelle norme, la variété d'aujourd'hui et par céder à l'inconsistance textuelle de l'ancienne en concentrant ses efforts sur la recherche de sonorités populaires.

Hard et rap, s'ils apparaissent comme des candidats plausibles au rôle autrefois tenu par le rock auprès du public jeune, se retrouvent ainsi tous deux finalement rejetés par les instances critiques qui n'y retrouvent ni le caractère subversif originel (dans le cas du hard confiné au second degré) ni la qualité musicale nécessaire (dans le cas du rap qui délaisse, à l'instar de la chanson française, la musicalité au profit du texte). Ni ces nouvelles propositions, ni la reconduction des anciennes proposées par de jeunes groupes, ne semblent pouvoir répondre aux critères établis de l'identité rock : sens et musicalité. Le rock et sa presse se retrouvent ainsi dans une impasse dont la seule issue semble être l'ouverture à un nouveau style musical : la techno.

Les tentatives de la presse spécialisée pour retrouver une médiation musique/rébellion de la jeunesse se soldent par des résultats insatisfaisants. La première occurrence, la plus proche du rock avec le recours au metal, se révèle simpliste pour satisfaire les exigences de la presse : certes le metal peut traduire les angoisses de la jeunesse actuelle, mais ses propositions paraissent soit trop adolescentes (célébration stérile du « sex drugs & rock'n'roll ») soit trop nihilistes pour que les journalistes les érigent en étendards d'une jeunesse dépassant le seul cadre de l'adolescence. Le rap quant à lui est proche de présenter la solution idéale mais est finalement trop segmantant pour la presse rock : même s'il répond à la médiation recherchée (il est effectivement l'expression de la révolte de la jeunesse des banlieues), il apparaît socialement trop connoté (et musicalement trop éloigné des normes rock) pour prétendre décrire les

[230] ***Williams, Patrick, "D'où tu parles ?, Presse et rap: pourquoi ça coince", Technikart 23, juin 1998, p72-73.***

[231] Par exemple, un groupe français comme Mickey 3D, qui a pour thèmes sociaux « l'exclusion, l'oubli, la solitude » et qui ose revendiquer « le premier degré pour mieux se faire comprendre », voit ses textes auscultés avec rigueur et intransigeance dans *Libération*, qui y décèle d'ailleurs des « propos moralisateurs légèrement paradoxaux ».Perrin, Ludovic, "Mickey 3D, le son de morale", *Libération*, 23 mars 2001, p37.

[232] Assayas, Michka et Rabasse, Manuel, *Dictionnaire du rock*, 2000, s.v. "Rap," p1527-1529.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

angoisses de toute une génération. Les critiques tournent alors leur attention vers un phénomène socio-musical qui s'est développé sans leur intervention : la techno. Mais ce choix pose un problème aux rédacteurs : sa forme musicale regroupe de nombreux éléments jusqu'ici décrits comme contraires au rock. Comment l'intégrer dans leur champ critique ?

2. Des propositions nouvelles pour une nouvelle décennie

a. Comment la musique électronique vint au rock

Dépasser les réticences du synthé pour accepter l'électronique

Plus encore que le rap ou le hard, les musiques électroniques [233] ont demandé un long processus d'adaptation pour que les amateurs de rock daignent s'intéresser aux sons électroniques. Dans les faits, l'acceptation esthétique a précédé, voire permis, l'acceptation théorique. Ce n'est qu'après avoir reconnu à la techno quelques qualités musicales, dont la non moindre est de présenter par rapport au rock des possibilités d'innovation, que la presse spécialisée va bâtir un discours critique visant à inscrire le mouvement techno dans celui du rock. Nous allons relever les raisons de ces réticences originelles.

Dans un premier temps, les journaux français restent globalement circonspects face aux musiques électroniques. On ne peut pourtant pas les blâmer d'un total refus de ces nouveaux sons, puisque les grands titres du début de la décennie (*Rock&Folk* et *Les Inrockuptibles*) laissent quelques pages aux rares défenseurs du mouvement. *Rock&Folk* notamment semble bien parti pour coller à cette actualité, sous l'impulsion du journaliste Pascal Raciquot-Loubet, alors secrétaire de la rédaction. [234] Si *Les Inrockuptibles* sont eux plus frileux face à ces nouveaux sons, ils laissent toutefois une rubrique d'une page par numéro bimestriel, *Transe*, à une journaliste de *Libération*, Laurence Romance (pourtant spécialisée au sein du quotidien dans le domaine du hard et autres rocks à

[233] Nous emploierons indifféremment dans ce travail de recherche les termes de musique électroniques, electro ou techno, pour signifier l'ensemble des musiques rassemblées autour de l'utilisation de sons générés par des machines (même si des spécialistes objecteront que les termes electro et techno peuvent être utilisés pour désigner des sous-genres particuliers au sein des musiques électroniques).

[234] Les articles consacrés aux pionniers alors dans l'actualité se succèdent dans les pages du magazine : Erasure, Carter USM, KLF, mais aussi déjà Massive Attack, Moby, The Orb, Prodigy… le tout étant réuni sous l'appellation *dance*, et pas encore *techno* ou *musiques électroniques*. Cette ligne éditoriale trouve son apothéose avec la parution d'un hors-série du magazine, co-dirigé avec Raciquot-Loubet par Didier Lestrade de Libération, autre défenseur notoire de la culture dance (et connu aussi pour ses activités au sein d'Act-Up).

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

guitares prépondérantes). [235] La techno est loin de connaître la résonance qu'elle va acquérir dans la deuxième moitié de la décennie, mais elle ne souffre pas pour autant d'ostracisme dans les pages des magazines spécialisés.

Plus encore, il semble que ce nouveau genre musical soit, dès ses origines, en accord avec une des lois fondatrices du mouvement punk. Ce dernier demandait aux jeunes amateurs de rock de jouer de la musique malgré leurs faiblesses techniques, ceci en réaction aux dérives instrumentales virtuoses de la musique progressive qui sévissait dans les années 70. Ce refus de la limite technique est retrouvé avec la musique électronique, puisqu'il est possible de construire des morceaux house avec seulement un peu de matériel informatique simple d'utilisation et, surtout, des idées. [236] La musique électronique apparaît ainsi comme la réalisation enfin accomplie de l'idéal punk où public et musiciens se mélangent (dans un oubli des hiérarchies qui ont produit les stars et la déchéance du rock). Le punk étant l'une des grandes références esthétiques et éthiques de la critique rock française, nous pourrions croire que celle-ci va accueillir avec bienveillance les créations électroniques. Ce d'autant plus que la techno a cet avantage supplémentaire de coller parfaitement à la tendance postmoderne qui s'empare du rock : ce dernier reconnaît que les grandes œuvres appartiennent désormais au passé, et qu'il n'est désormais possible que de les citer en les plagiant ou en les déformant ; c'est exactement ce que fait la musique électronique avec son utilisation du sample [237] en tant que matériau principal de certaines de ses compositions (sans parler de sa pratique du mix qui consiste à mélanger les sonorités de plusieurs disques). La techno satisfait l'éthique punk et assume une pratique postmoderne de la musique. Tout est réuni pour qu'elle soit louée par les chroniqueurs rock des années 90.

Cette ouverture sonore va pourtant peu à peu se refermer. *Rock&Folk* notamment, avec la prise de pouvoir rédactionnelle de Philippe Manœuvre à la faveur du renouveau du rock à guitares occasionné par le succès grand public du hard rock (Guns N'Roses, Metallica) et du grunge (Nirvana, Pearl Jam), connaît un renversement de politique en octobre 1992. Profitant de la chronique d'un disque que l'histoire a oublié [238] , Philippe Manœuvre énonce :

Il y a un an, tout lecteur de ce journal aurait pu croire que la révolution était en marche et que la dance music allait tout bouffer sur son passage, bref, que les années 90 seraient dance, et bla, et bla, arrf, arrf ! En fait, on a failli y croire cinq minutes, parce que c'était ça ou les groupes godons noisy, parce que les

[235] Y sont abordés les différents aspects de la culture techno naissante en France (premières raves), parfois par l'intermédiaire d'artistes emblématiques (ou destinés à le devenir) : Moby, Laurent Garnier…

[236] « ***Faire de la musique sur son computer, c'est comme jouer avec sa console de jeux vidéo : c'est une distraction que ne comprennent que ceux qui la pratiquent. Voire une drogue. Et des milliers de gamins anglais la fabriquent et la consomment.*** ». Raciquot-Loubet, Pascal, "Bleeps & Clonks", *Rock&Folk* 292, décembre 1991, p64-66.

[237] C'est-à-dire l'échantillonage de passages musicaux déjà existants pour les réutiliser dans le cadre d'une composition nouvelle.

[238] Manoeuvre, Philippe, "Diana Brown & Barrie K Sharp, *The black, the white, the yellow and the brown*", *Rock&Folk* 302, octobre 1992, p72.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

danseurs avaient pour eux de foutus bons disques (les premiers Soul II Soul ! KLF ! Massive Attack ! Deee-Lite ! etc.), une drogue prétendument ''génialeplananteinoffensive'' (Ecstasy !) et quelques porte-parole fruités. Et, comme par hasard, tout le truc a dégouliné en cauchemar de boudin.

Il spécifie ainsi au détour d'une critique que peu ont dû lire la nouvelle ligne éditoriale et le sort qui va être réservé aux musiques électroniques pour les deux prochaines années : la dance (nom alors donné aux musiques électroniques) n'a été qu'un effet de mode aujourd'hui dépassé, il faut donc retourner aux choses sérieuses, au rock.

Ce rejet des sons électroniques trouve son explication dans un processus historique analysable : les années 90, notamment avec le mouvement grunge, vont se former autour d'un rejet des années 80 et de leur sophistication imputable à l'arrivée du vidéo-clip. A l'heure des premiers bilans grunge, un éditorial de *Rock&Folk* se félicite ainsi que les groupes sortent désormais des disques « ***au plus près de l'os »***, et oublient les errements des années 80 [239] , ceci afin de bien marquer que le rock a su retrouver ses marques avec la nouvelle décennie. Les années 80 sont la décennie maudite, celles du triomphe de Michael Jackson et de Cindy Lauper, des errements commerciaux de David Bowie ou de Mick Jagger, bref de la perdition du côté sauvage du rock qui plaît tant aux critiques spécialisés. Le problème pour les musiques électroniques est que ces années honnies sont symbolisées dans l'esprit des amateurs de rock par un seul instrument, le synthétiseur. Utilisé à outrance à cette époque, notamment pour remplacer l'instrumentation classique du rock, il est devenu pour le rédacteur en chef de *Rock&Folk* responsable de toutes les dérives *radiomicales* [240] qu'a connu le genre et qui l'ont éloigné de son public. Une telle position est révélatrice d'un blocage esthétique qui confine au purisme instrumental, ne comprenant le rock que sous sa forme originelle basse batterie guitare chant. Mais l'époque semble donner raison au rédacteur : le rock à guitares reprend les rênes de l'actualité, identifiable à son rejet du son tout synthé des années 80. [241]

C'est d'ailleurs en partie grâce à cette suprématie de la guitare que l'outil électronique est redécouvert comme pouvant être positif. L'indus, un sous-genre du metal usant ***« d'accords inusuels volontiers dissonants et [d']une répétitivité judicieusement dosée de thèmes saccadés »***, mélange en effet riffs de guitares et sons électroniques en un maelström sonore agressif censé rendre compte de la violence du monde postindustriel. Or le genre semble atteindre ses limites lorsque ses représentants oublient ***« que le but recherché n'est pas de concurrencer les entreprises de recyclage de matériaux ferreux, mais de s'écarter des sentiers battus »***. La critique spécialisée

[239] Manœuvre, Philippe, "Edito", *Rock&Folk* 325, septembre 1994, p6.

[240] Ce terme utilisé par la presse spécialisée (contraction de radio et amical) désigne les productions discographiques visant clairement, par leurs choix esthétiques, à plaire au plus grand nombre et en premier lieu aux radios grand public, ceci souvent au détriment de l'originalité ou de l'âpreté qui sied au rock.

[241] Le groupe Guns N'Roses, célébré en 1991 comme le sauveur du rock alors qu'il ne propose qu'un hard rock classique, doit sa célébration critique en grande partie au fait que son disque est présenté comme n'utilisant aucun synthétiseur. Manœuvre, Philippe, "Guns N' * !§# Roses", *Libération*, 14 octobre 1991, p40-42

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

appelle alors à un peu plus d'humanité dans les compositions, à moins d'automatisation, à ce que les groupes indus comprennent ***« que la machine [est] là pour aider l'homme, et non pour le remplacer »*** [242] . Après le rejet pur et simple (dû aux mauvais souvenirs de la décennie précédente), l'instrumentation électronique redevient acceptable : la porte est ouverte à l'acceptation critique de la musique techno, sous la condition qu'elle ne supplante pas l'humain qui la dirige.

La musique électronique n'est pas que de la dance

Si le recours à l'instrumentation électronique n'est plus tabou dans le rock, elle n'en est pas pour autant appréciée pour elle-même. Nous allons maintenant relever comment la musique électronique a réussi à se faire accepter en tant qu'entité propre et non pas en tant que simple agrément. La reconnaissance définitive des sons électroniques passe en fait par l'intermédiaire d'un nouveau style musical : le trip-hop, genre par lequel les autres vont être reconnus, est ainsi être surnommé blues ou reggae électronique, liaison de la froideur de la machine (l'électronique) et de la chaleur de la voix humaine (le blues ou le reggae). Les rédacteurs s'étaient déjà intéressés à des mariages entre techno et rock [243] , mais au sein desquels la guitare gardait une place prédominante. Ce n'est véritablement qu'avec le trip-hop, qui ne se focalise pas sur la guitare, que les sons électroniques vont être acceptés en tant que tels, et non en tant que rajouts aux sons classiques du rock. Ce phénomène est le résultat d'un long processus.

L'apparition sur la scène internationale du collectif de Bristol Massive Attack crée en 1991 la première onde de choc électronique durable dans la presse rock. Si *Les Inrockuptibles* parlent a posteriori d'un ***« mini big-bang qui a mis une déculottée au petit rock blanc-bec »***, c'est en raison des conséquences de leur disque, *Blue Lines*, sur les convictions des critiques spécialisés : ***« on s'est remis à aimer la dance, on finira par la respecter. »*** Rappelant les raisons de l'ostracisme de la musique dance dans les pages des magazines spécialisés (une soumission nécessaire de la composition à l'efficacité demandée par les pistes de danse [244]), il énonce les solutions esthétiques qui permettent de sortir le genre de cette ornière : proposer ***« des disques d'une voluptueuse sobriété, d'une efficacité à l'incroyable élégance »***.

S'arrêtant plus particulièrement sur les qualités de la première production de Massive Attack, il reconnaît que l'« ***on peut s'émouvoir et transpirer*** ». La musique de danse commence ainsi à être reconnue comme crédible selon les critères de la rock critique (qui

[242] ***Guégano, Hervé SK, "Helmet, Meantime / Optimum Wound Profile, Lowest common denominator", Rock&Folk 304, décembre 1992, p76-77.***

[243] Les Stone Roses et autres Happy Mondays avaient déjà entrouvert la porte d'un rapprochement entre dance et rock à la fin des années 1980.

[244] Autre explication : la musique de danse, soumise à l'efficacité de la piste, ne devrait être jugée que selon ce critère. Un morceau dance est bon s'il fait danser. Tout discours critique sur ce type de musique est donc par essence limité à une mesure de son efficacité immédiate. La presse rock ne pouvant se contenter de cette seule constatation, elle qui a construit son discours sur l'analyse du sens des chansons, dénigre alors ce type de composition ne répondant pas à ses critères.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

demande aux disques de l'émotion que l'efficacité de la dance semblait devoir nécessairement interdire), et avec elle les sons qui la constituent, notamment ceux des musiques électroniques [245] . On assiste ainsi aux premières familiarisations de la presse spécialisée avec ces nouvelles sonorités [246] décrites comme « ***décidant des choix de demain***. » [247]

Si la musique électronique a ainsi su se faire reconnaître par la presse rock, c'est parce qu'elle a su se différencier de la dance. Cette nécessaire distinction n'est d'ailleurs pas limitée à la seule période d'acclimatation à ces sonorités : tout au long de la décennie, la critique spécialisée privilégie les artistes qui savent se différencier du vulgaire dansant, proposer une musique à usage domestique plus qu'à velléités festives. La notion de dance reste entachée de cette fonctionnalité sous-entendue de la musique, qui ne peut qu'entraver la créativité des compositeurs soumis à l'impératif d'efficacité. [248] La critique rock, malgré tous ses appels à la sauvagerie primaire pour sauver le rock, se révèle ainsi attachée à une certaine intellectualisation de la musique qu'elle refuse de reconnaître dans la dance. Si un artiste techno veut accéder à une consécration critique, il doit présenter une œuvre privilégiant le côté cérébral sur leur côté festif : l'exemple le plus typique en étant Goldie, compositeur jungle – dance-ragga au rythme très accéléré – qui ne recevra jamais autant d'attention de la part de la presse rock que lorsqu'il livrera sous la forme d'un double album ce qu'il appelle lui-même « ***une putain de thérapie*** » [249] , avec des morceaux dédiés à sa mère et des réflexions sur son statut d'artiste. Autant d'efforts plus à même d'intéresser la critique spécialisée (toujours avide de découvrir du sens derrière les chansons mais restant pour cela soumise à la présence de texte) que les morceaux de son premier album, pourtant plus représentatifs de l'époque par ses dérèglements rythmiques. Si la musique électronique parvient jusqu'aux oreilles du public rock, c'est donc en premier lieu grâce à ses expérimentations hors de la piste de danse, dont le genre le plus exemplaire en est le trip-hop.

Le premier disque de Massive Attack doit attendre 1994 pour connaître une succession [250] prenant la forme du mouvement musical rassemblé sous le terme générique de trip-hop. Celui-ci reprend les grandes lignes dessinées par ce disque

[245] Le *Dictionnaire du Rock* décrivant le trip-hop comme un « ***style de hip-hop au rythme ralenti mâtiné d'ambient*** », ce dernier en étant le principal pourvoyeur de sonorités électroniques.

[246] L'ambient étant jusque-là appréciée par une faible minorité de critiques et de public, alors que le trip-hop rencontre un succès quasi-généralisé dans le milieu rock.

[247] Davet, Stéphane, "Popus : Massive", *Les Inrockuptibles* 29, mai-juin 1991, p39.

[248] Si de telles notions ne sont pas clairement exposées, elles sont sous-entendues dans des chroniques de disques : ainsi, si sur son dernier disque, « ***l'électronique renfrognée d'Orbital retrouve le sourire »***, c'est parce que le groupe est « ***totalement libéré des contraintes du dancefloor et des purismes***. » Beauvallet, JD, "Le juste milieu", *Les Inrockuptibles* 193, 7 avril 1999, p28-29.

[249] Rigoulet, Laurent, "Goldie se livre dans la jungle", *Libération*, 3 février 1998, p32-33.

[250] D'où l'impression de révolution manquée dénoncée par Philippe Manœuvre entre-temps.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

fondateur – des artistes pour la plupart originaires de la ville anglaise de Bristol, la présence de sonorités empruntées à la dance pour créer une musique qui ne se danse pas. [251] Plusieurs figures vont sortir de cette scène : outre Massive Attack, citons Portishead, Tricky, Archive, Earthling… Autant de noms qui remplissent l'actualité musicale alors que le rock se remet difficilement du suicide de sa dernière figure charismatique, Kurt Cobain. L'époque est alors au deuil, à la fin d'une époque que l'on croit ultime pour le rock, et la musique trip-hop aux atmosphères sombres sied plutôt bien à l'époque. Le temps n'est pas encore venu de célébrer l'hédonisme dance, mais l'irruption de nouveaux sons à un moment où l'on se demande si l'on peut encore jouer du rock après Nirvana est accueillie avec bienveillance. Au final, il aura fallu qu'une musique électronique (le trip hop) refuse la soumission à la dance pour que les observateurs rock acceptent d'en reconnaître la qualité.

La techno a pour la presse spécialisée l'avantage de répondre aux exigences de la médiation musico-sociale perdue par le rock. Elle présente de plus l'argument non négligeable de toucher le public jusque-là traditionnel du rock (les jeunes blancs de classe moyenne). Le fait que musicalement elle ne réponde pas aux exigences de l'identité rock est rapidement contournée, non seulement par des explications musicologiques que l'on sait souvent hasardeuses [252] , mais aussi par la remise en cause de préceptes éditoriaux autour desquels la presse spécialisée se fondait (rejet du synthétiseur, refus de la musique de danse, faible médiatisation des musiques noires). Il lui faut malgré ces efforts de rhétorique trouver des arguments concrets pour convaincre ses lecteurs souvent sceptiques. L'évolution de la scène électronique va l'aider en ce sens, comme nous allons le relever.

b. La techno vainqueur par K.O.

Flirter avec le rock pour se faire admettre

Les sons électroniques ne parviennent pas à charmer les amateurs de rock sans résistance de leur part. Ce que le trip-hop réussit en ralentissant le tempo, l'ensemble de la scène Electro met du temps à le réaliser, restant bien trop attachée au caractère dance qui la définit à l'origine. Le trip-hop a su conquérir les journaux spécialisés et le public en se présentant comme affilié au rap, qui fut annoncé comme nouvelle incarnation du rock. Le terreau identitaire reste présent dans cette mouvance pour espérer capter les adeptes du rock, tandis que la techno en elle-même, telle qu'elle s'incarne en des personnalités comme Derrick Carter, Laurent Garnier, KLF ou LFO, reste attachée à son indépendance. La techno pure se présente séparée du milieu rock et des sujets qui en animent sa presse. Nous allons découvrir comment elle réussit pourtant à renverser ces valeurs et à

[251] Rigoulet, Laurent, "Bristol, sur les chantiers du nouveau son anglais", *Libération*, 7 octobre 1994, p43.

[252] Ainsi que l'a démontré Catherine Rudent. Même si la période qu'elle a étudiée ne comporte que très peu de disques électroniques, elle a relevé que les explications musicologiques avancées par la presse spécialisées sont rarement fondées, fonctionnant plutôt selon le principe de l'amalgame, de l'association.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

charmer les chroniqueurs et le public rock.

Il faut donc attendre, en plus de l'adaptation auditive aux sonorités électroniques, que la techno propose des productions faisant des clins d'œil au rock pour que le public de ce dernier prenne conscience du potentiel de cette musique. Comme nous avons voulu le démontrer depuis le début ce travail de recherche, le rock semble être devenu un milieu assez conservateur, figé sur ses convictions et ses valeurs. Malgré un discours critique privilégiant l'expérimentation, le public rock apparaît rétif à changer ses habitudes, et a besoin de points de repères pour s'aventurer dans de nouvelles contrées. La techno prend acte de ce fait, et propose en réaction un nouveau style, le big beat. Samplant des guitares sur un fond de beats hip-hop énergiques, les représentants de cette scène (les Chemical Brothers, suivis ou précédés par Leftfield, Orbital, The Prodigy… tous issus du milieu house techno) parviennent à attirer vers eux les amateurs de rock en leur proposant une synthèse entre les deux styles. Il faut dire que ce genre de groupe n'a pas peur de briser ***« les barrières musicales trop vites érigées, comme celles séparant ici de force les fans d'indie-pop – pourtant parfaitement capables de danser le samedi soir – de clubbers n'ayant pas forcément oublié le joli goût métallique du larsen »***, de ne pas opposer comme cela est la norme critique amateurs de rock et amateurs de techno. Le rock s'endort sur la vénération de son histoire, la techno le réveille en la réactualisant (par l'usage du sample) et en dépassant le purisme qui la bloque.

Ce phénomène de mélange s'amplifie avec les années. En 1997, c'est l'ensemble de la presse rock qui prépare le terrain à l'invasion attendue du groupe de house française Daft Punk (leur premier album est notamment élu par *Rock&Folk* disque du mois de février). Mais ce qui ne pourrait être interprété comme une simple ouverture de la presse rock aux musiques électroniques se révèle, dans les mois qui suivent, être le signe d'une vampirisation de tout le genre par cette nouvelle forme : le disque de rock (annoncé comme tel par les journalistes) le plus attendu de l'année est celui de Prodigy, formation jusque-là affiliée à la scène techno. *Rock&Folk* annonce alors que le milieu rock se trouve ***« à la veille d'une invasion dont personne ne sortira indemne »*** [253], puisque effectivement les arguments s'accumulent – indignation des institutions, succès commercial, reconnaissance critique, ainsi que professionnelle [254] – pour reconnaître en ces groupes techno les véritables représentants du rock actuel, peut-être plus encore que les tenants d'un rock classique car étant eux plus à même de fournir la bande-son chaotique d'une époque qui ne l'est pas moins. [255]

Une des avancées de cette seconde vague électronique par rapport au trip-hop est de réussir à faire accepter la musique électronique sans la dénaturer en la séparant de

[253] ***Coroller, Valérie, "Prodigy, La guerre du feu", Rock&Folk 359, juillet 1997, p32-34.***

[254] Les deux singles précédant l'album ont « ***explos[é], l'an passé, les chapelles rockers-ravers »*** ; un de ses vidéo-clips a battu « ***tous les records de plaintes des téléspectateurs*** » ; le nom de Prodigy apparaît dans les premières places des référendums de la presse spécialisée européenne ; le groupe est annoncé à l'affiche de nombreux festivals dédiés au rock, le plus remarquable étant sa présence au « ***Lollapalooza Tour, fleuron d'un rock alternatif moribond »*** (d'ailleurs aux côtés des artistes techno Chemical Brothers et Tricky) ; enfin le meneur du groupe proclame à qui veut l'entendre que « ***Prodigy fonctionne comme un vrai groupe de rock »***.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

ses origines dance. Au contraire, ce rapport à l'efficacité est avancé comme primordial. Les Chemical Brothers n'hésitent pas à avancer que ***« notre musique s'articule totalement autour du dance-floor qui est, et restera toujours, sa raison d'être. On peut écouter nos disques chez soi, mais ce ne sont pas des disques pour se reposer ou pour réfléchir »***. Ce qui conduit le journaliste des *Inrockuptibles* à énoncer : ***« les Chemical Brothers ont beau être un groupe rock, ils ne sont certainement pas un groupe de rock » ou alors « un vrai groupe de dance-music rock »*** [256], entendant ainsi que l'on peut être rock (par l'attitude, par l'esprit) sans devoir obligatoirement se consacrer exclusivement à un style sclérosé. Le lecteur assiste ici à la réincarnation de l'identité rock en une musique électronique qui assume sa singularité par rapport au modèle critique – qui d'ailleurs semble vouloir oublier qu'à ses origines cette musique était destinée à accompagner les danses des jeunes adolescents des années 50 américaines.

La dance finit même par trouver dans le rang des critiques rock des défenseurs : ce qui est populaire et efficace n'est pas obligatoirement à dédaigner. [257] C'est en fait l'élitisme de la critique rock qui est ici mis en accusation, avec sa préférence affichée pour les musiques parlant à l'intellect au détriment de celles parlant au corps. Le refus des compromis commerciaux hérité du punk (dont est accusée la dance pour sa facilité à toucher le grand public) se révèle alors en conflit avec un autre héritage de cette époque charnière pour la critique rock : le rejet des prétentions intellectualisantes du rock (à l'origine des dérives progressives du rock des années 70). La presse des années 90 se retrouve en effet coincée dans une position élitiste (pourtant dénoncée par les punks, ce qui pourrait plaider encore en faveur des musiques électroniques comme incarnation réussie des préceptes du mouvement de la fin des années 70) qui l'empêche de percevoir derrière les succès publics immédiats la créativité de ce type de musique. La mise à jour de ces contradictions, ainsi que la présence de plus en plus incontournable de la techno dans l'actualité musicale, conduit à la fin du blocage critique vis-à-vis de la dance. Au point que l'on peut désormais lire des chroniques de disques qui localisent leur grandeur dans la niaiserie affichée de cette musique de danse [258]. S'il a donc fallu que la techno s'imprègne de sons rock pour arriver à se vendre aux lecteurs de la presse spécialisée, elle finit par être acceptée au point de pouvoir réaffirmer son identité originellement refusée : la dance.

[255] Ce que revendique Ed Simmons des Chemical Brothers : « ***Personne dans le monde de la techno n'a débarqué avec un album reflétant notre époque. Pourquoi seul un groupe comme Oasis pourrait exprimer l'envie des jeunes de sortir et de se foutre sur la gueule le week-end ? Tout le monde n'a pas envie d'être comme Portishead , de faire de la musique que les gens écoutent en dînant*** ». Coroller, Valérie, "The Chemical Brothers, Au-delà du miroir", *Rock&Folk* 342, février 1996, p20-21.

[256] Le journaliste parle alors d'« un vrai groupe de dance-music rock », dans un souci de choquer les lecteurs sûrs de la nature antithétique des deux termes. Smagghe, Ivan, "Douce transe", Les Inrockuptibles 34, 29 novembre 1995, p44-45.

[257] Voir l'explication fournie par *Technikart* des blocages théoriques de la presse spécialisée par rapport à la musique de danse (présente en annexe, document 5).

[258] Loret, Eric, "Pet Shop Boys : éloge du niais", *Libération*, 19 octobre 1999, p40.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

Prendre l'accent français

Arrêtons-nous maintenant sur un exemple du succès électronique auprès de la presse spécialisée mais aussi du public des années 90. Nous allons y déceler les enjeux d'une nouvelle forme musicale qui accède à la reconnaissance et les dangers qu'elle encourt en conséquence. Une des spécificités de l'Electro par rapport aux autres musiques populaires est sa préférence pour les compositions instrumentales. Les artistes techno privilégient généralement les effets musicaux aux effets textuels, et les rares paroles présentes dans la techno sont plus utilisées pour leur musicalité que pour leur sens. En conséquence, ce qui limitait jusque là la réception de toute production non anglo-saxonne par la scène mondiale, à savoir la barrière de la langue, n'existe plus. C'est ainsi qu'une situation inédite se crée dans la deuxième moitié de la décennie : la reconnaissance internationale de la scène française. [259]

Ce phénomène prend acte de naissance avec le groupe Daft Punk, sur qui repose de lourds espoirs. Sur la foi du succès de leur titre *Da Funk*, ***« tube underground mondial [c'est-à-dire succès dans tous les milieux branchés internationaux] (…), définitivement un des morceaux qui plus tard définiront musicalement les années 90 » ,*** leur album *Homeworks* est attendu par ***« la génération techno et leur maison de disques (…) comme les messies de la musique électronique »***, car capable ***« d'incarner la maturité artistique mais aussi et peut-être surtout commerciale de la techno »***. Le duo et son album sont ainsi ***« lancés comme le premier groupe techno pour toute la famille »*** [260] , comme la porte d'entrée de cette musique pour le grand public [261] . Le disque gagne son pari, en s'écoulant à plus de deux millions et demi d'exemplaires dont 500 000 en France, (marché pourtant jusque-là peu sensible aux musiques électroniques), bien plus que les résultats moyens des artistes rock défendus par la critique : l'événement musical devient phénomène, et dépasse les limites mêmes de la presse spécialisée pour toucher les médias grand public [262]

Daft Punk représente une date importante pour le rock des années 90 : celle d'une

[259] L'année 2001 connaît ainsi un phénomène nouveau : des productions françaises sont classées *priorité internationales* par leurs maisons de disques. L'époque est aux musiques nouvelles, aux musiques sans passeport (comprendre non anglo-saxonnes), et deux cas français répondent à ces critères (Manu Chao et Daft Punk), dont il est fort probable que le public international ne soit pas au courant de leur nationalité (le premier chantant de la world music en plusieurs langues - français mais aussi et surtout espagnol -, le deuxième produisant de la musique électronique). Bernier, Alexis, "Sons français sans frontières", *Libération*, 20 janvier 2001, p39-40.

[260] Bernier, Alexis, "Daft Punk, Homework", Rock&Folk 354, février 1996, p61.

[261] Le groupe se voulant notamment pédagogue en indiquant au public récemment acquis à ses sonorités électroniques quelles sont les origines de celles-ci, y consacrant même intégralement un morceau, *Teachers*, où sont cités les influences du groupes.

[262] L'un des membres du groupe s'amusant à spécifier qu'ils sont « ***carrément victimes (sic) d'un engouement général. Il y a des magazines de jeunes où tu trouves des trucs comme ce "qui est in et out" et dans les in il y a je connais les Daft Punk : Même dans Le journal de Mickey , ils parlent de nous!*** ».

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

reconnaissance (critique, publique et commerciale) de la techno équivalente à celle dont bénéficient les musiques à base de guitare. Comme pour Nirvana cinq ans avant eux, une pression énorme s'abat sur le jeune groupe, mais ce dernier est conscient des dangers du business rock, et refuse de se plier aux règles de l'industrie, notamment celle qui veut que ***« pour être vendable à grande échelle, il faut être identifiable »*** [263] . En sachant garder de la techno certaines règles pourtant en désaccord avec les normes rock – notamment celles de l'anonymat des artistes –, Daft Punk affirme sa volonté de maîtriser ce qui lui arrive. Si l'importance médiatique, voire générationnelle de Daft Punk – puisque avec *Da Funk* le groupe a su créé un hymne, comme a pu le faire Nirvana avec *Smells Like Teen Spirit* cinq ans plus tôt –, permet de les inscrire dans l'histoire du rock, on peut aussi les percevoir comme une réponse possible au mouvement grunge et à l'impasse ressentie par son mentor, qui fut happé par l'engouement médiatique et broyé par celui-ci. Le groupe français, et la techno en son ensemble, fournissent ainsi des réponses paradoxales [264] aux interrogations du grunge et du rock en général : le rock doit fournir du sens pour l'époque comme il en fut capable dans les années 60, la techno propose une musique instrumentale dont le seul mot d'ordre semble être la fête ; il réclame de nouveaux mythes identifiables, elle refuse de montrer les visages de ses artistes ; l'industrie discographique impose son rythme et ses lois, elle impose ses contrats [265] et ses règles du jeu [266] .

Sous l'impulsion de ce groupe [267] , c'est toute la scène nationale qui attire l'attention de la presse spécialisée, et en premier lieu celle de la presse anglaise. Pourtant, ***« les Anglais ont toujours considéré la musique comme le point irrécupérablement faible de la culture française. »*** Mais ils sont aussi les premiers critiques spécialisés à reconnaître – hors de la scène parisienne – le potentiel de ces artistes. La presse anglaise invente ainsi le terme french touch pour rassembler les artistes électroniques français sous une même étiquette [268] , même si celui-ci est à l'origine créé autour de fantasmes folkloriques [269] plus que d'une réelle identité musicale commune [270] . En

263 ***« On se protège au maximum en tant que personnes. On essaye de casser un peu le star system en faisant des photos retouchées . ». Lestrade, Didier, "Les adroits devoirs de Daft Punk", Libération, 25 janvier 1997, p26.***

264 En ce qu'elles ne répondent pas aux questions posées mais remettent en cause leur légitimité.

265 Fort de son succès souterrain, Daft Punk a eu la possibilité de choisir parmi plusieurs propositions de grosses maisons de disques celle qui leur était la plus favorable.

266 Malgré leur statut de stars, les Daft Punk aident de jeunes artistes et labels grâce à leurs remixes. Cf. Smagghe, Ivan, "Techno soucis", *Les Inrockuptibles* 67, 7 août 1996, p30.

267 En schématisant quelques peu, car il y aura toujours des érudits pour rappeler que tel groupe – Motorbass est le nom le plus évident – a devancé dans les faits Daft Punk dans la reconnaissance de ce mouvement.

268 Et ce dès 1993-1994 pour rendre compte d'une production française certes élégante (dues aux maisons de disques Fnac Music, F Communications, Yellow Prod) mais loin du succès des DJ Cam, Alex Gopher, Motorbass, Daft Punk, Air, et autres Dimitri from Paris des années 1996-1998 (eux aussi labellisés French Touch).

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

1997-1998, le succès international de la french touch est établi [271] : la France apparaît dans les pays anglo-saxons comme le lieu de la création musicale du moment, l'endroit d'où il faut venir pour susciter l'intérêt [272] . La production hexagonale est louée pour sa capacité à produire de la musique pointue mais aussi des tubes planétaires [273] .

Notons qu'une large frange de la french touch obtient le succès notamment en raison de sa politique de sample : elle n'hésite pas à échantillonner des airs disco populaires pour les réintroduire dans de nouvelles compositions électroniques pointues [274] . L'exercice de la citation musicale connaît habituellement deux raisons : l'une s'inscrit dans une logique artistique postmoderne, et assume l'impossibilité de musiques authentiquement nouvelles en pratiquant la création à partir d'œuvres préexistantes (hypothèse haute) ; l'autre se sert de la citation uniquement dans un but promotionnel, en capitalisant sur la reconnaissance populaire des sonorités empruntées pour toucher un plus large public (hypothèse basse). La french touch en rajoute une troisième, ne gardant de la postmodernité que sa mise en valeur du clin d'œil et de la distanciation ironique : elle détourne des sons destinés à l'enfance ou à la masse pour que le public spécialisé puisse apprécier au premier (rythme de la composition techno) et au second degré (ironie de la citation) sa musique [275] .

Le succès de la french touch est total, et n'est le résultat que d'une adhésion du public (certes aidé par la presse anglaise) à une musique électronique jusque-là un peu méprisée par l'industrie discographique [276] et la presse spécialisée. Ce qui n'empêche pas les maisons de disques et les chroniqueurs français ***« aussi excités que revanchards de se libérer d'un complexe musical trentenaire »*** de se jeter alors sur ce phénomène

[269] Les artistes français sont alors affublés d'une « ***imagerie désuète*** » qui croise « ***clichés fantasmatiques du Paris-chic - amalgame de haute-couture YSL 70' s, de bonnes bouffes et de cafés crème en terrasse*** » et allure « ***bècebège-french lover propret*** », « qui ***tranche totalement avec l'idée de la house, une culture de l'underground extasiée et middle class*** ».

[270] Il faut effectivement attendre 1996 et Daft Punk pour qu'une telle identité musicale se fasse jour, avec ***« ses basses filtrées, ses gimmicks funky et disco et sa dérision »***

[271] En 1998, *The Face*, un des journaux qui font et défont les modes musicales en Angleterre, déclare que le *Moon Safari* de Air est le meilleur album de l'année (avec en plus trois de ses chansons dans les vingt meilleurs singles), tandis que le titre *Music Sounds Better With You* de Stardust, groupe formé par un des deux Daft Punk, est élu meilleur single de l'année. En 1997, c'était déjà un représentant de la French Touch, l'album de Daft Punk, qui était à pied d'égalité avec le *OK Computer* de Radiohead – pourtant reconnu à l'unanimité critique comme un des chefs-d'œuvre récents du rock.

[272] Des artistes anglais allant jusqu'à choisir des patronymes francophones pour attirer l'attention, comme « Les Rythmes Digitales ».

[273] Williams, Patrick, "Modjo le taxi", *Technikart* hors-série 4 collector French Touch, janvier 2001, p36-39.

[274] Bob Sinclar en est l'exemple le plus évident.

[275] *Libération* parle à cet effet de perversion de la French Touch, d'une *école bêbête* qui tire son inspiration des jingles télévisés de leur jeunesse. Bernier, Alexis, "Electro-nigauds", *Libération*, 4 mars 1999, p31.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

de ***« l'explosion de la house en France »*** [277] , qui culmine en 1999 avec le classement à la première place des charts britanniques (fait qui n'était pas arrivé à un artiste français depuis Serge Gainsbourg en 1969 avec *Je t'aime moi non plus*) du *Flat Beat* de Mr. Oizo [278] . Le danger se fait jour : celui de la récupération (commerciale ; culturelle) tout azimut d'un mouvement spontané, comme cela fut le cas avec la contre-culture rock.

Rentrer dans le rang

Nous pouvons observer qu'à la fin de la décennie la musique électronique prend de plus en plus de place dans la programmation des festivals rock, notamment avec les groupes issus du *Big Beat*. Un tel rapprochement est-il bénéfique pour les deux parties ? Si en 1998, la présence de la techno tient encore de l'événementiel (la rave de clôture des Transmusicales de Rennes suscitant notamment de dithyrambiques comptes-rendus [279]), deux ans plus tard les journaux spécialisés se demandent où sont passées les artistes rock, notamment à propos du festival La Route du Rock ***« rebaptisé la Route de l'Electro tant le contingent électronique y était important »*** [280] . C'est jusqu'au temple de la chanson française, l'Olympia parisien, qui reçoit un des représentants historiques du mouvement, Laurent Garnier [281] . Le triomphe de la techno sur le rock est total, sa reconnaissance établie [282] , il ne lui reste plus qu'à se séparer de la mauvaise image qui lui colle à la peau – une musique assourdissante pour un ramassis de drogués – pour que les médias généralistes et le grand public finissent eux aussi, après la presse spécialisée et son lectorat, par reconnaître ses vertus. De grands rassemblements sont ainsi organisés avec l'aval des autorités civiles pour donner du mouvement techno une image consensuelle : la première Techno Parade [283] , organisée à Paris en 1998 « ***pour fédérer la scène techno*** » et ***« pour appeler à la fin de l'ostracisme*** » dont elle fut longtemps victime [284] , est reconnue comme « ***populaire et familiale*** » [285] . La techno semble

[276] Lire à ce propos le texte présent en annexe (document 6) qui narre les rapports entre la scène électronique et les maisons de disques.

[277] PX, "French Touch ou Versailles Core ? ", Technikart 18, janvier 1998, p38-39.

[278] Manœuvre, Philippe et Guilbaud, Marion, "Edito", *Rock&Folk* 381, mai 1999, p3.

[279] Bernier, Alexis, "Transmusicales 1997, Techno Report", *Rock&Folk* 365, janvier 1998, p27.

[280] Bernier, Alexis, "Itinéraire bis sur la route du rock", Libération, 15 août 2000, p15-16.

[281] Lequel explique ce choix par le fait qu'il pensait « ***que c'était un endroit complètement inaccessible pour notre musique. Il fallait que je prouve que c'était possible***. »Lestrade, Didier, "Garnier digitalise l'Olympia", *Libération*, 17 septembre 1998, p28-29.

[282] La rave des Transmusicales de 1998 reçoit ainsi la visite de Jack Lang et de Catherine Trautmann, ancien et alors actuel Ministres de la Culture.

[283] Créée sur le modèle de la Love Parade berlinoise, défilé dédié aux musiques électroniques, qui existe depuis la fin des années 80.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

acceptée par tous, et devient même une musique d'ambiance, que l'on peut écouter avant la fête (lors du repas), pendant la fête (en boite de nuit) et après la fête (chez soi ou dans les lieux dédiés au *chill-out*, à la relaxation). La musique électronique *Down Tempo* (au rythme ralenti) apparaît ainsi pour satisfaire les néo-trentenaires qui ont grandi avec la techno mais commencent à être trop vieux pour sortir tous les soirs : cela reste encore affilié à la musique de club (de la house music, mais ralentie et matinée de jazz), tout en permettant de sortir de l'optique dance (volume sonore permettant la discussion) [286] .

La musique électronique se retrouve ainsi reconnue par les autorités, acceptée par le grand public, obtenant même des réussites commerciales (la french touch) et pouvant fournir l'habillage sonore d'endroits chics et branchés. Un tel succès entraîne l'émission de critiques [287] , conséquence obligatoire selon les préceptes rock. La techno a su attirer à elle le public rock en se présentant comme une incarnation réussie des préceptes punk – place à l'énergie, refus du statut de vedettes, tout le monde peut créer – et voilà qu'elle donne des signes d'embourgeoisement manifestes. Outre les points déjà évoqués – désir de reconnaissance publique et officielle, compositions produites pour ne pas déranger la consommation –, les musiques électroniques accumulent en effet les dérives esthétiques condamnées par le punk et la critique rock (qui partage en général ses préceptes).

En premier lieu, la techno semble prise de la folie grandiloquente qui avait condamné le rock des années 70 : la volonté progressive. Une des qualités premières de la techno pour la presse rock des années 90 est l'absolu nouveauté de ses compositions, bien plus attirante que le ronronnement du rock classique enfermé dans ses schémas stoniens ou autres. La techno présente ***« le seul langage musical véritablement nouveau à être apparu après le rap »*** [288] , et permet à la critique spécialisée de retrouver un enthousiasme qu'elle imagine similaire à celui des pionniers qui découvraient la musique neuve des Beatles ou des Stones dans les années 60. Chaque nouveau disque se doit dès lors d'apporter de l'inédit par rapport au précédent, puisque tout est à écrire. Cette approche est encore plus accentuée par les artistes eux-mêmes qui, après avoir été moqués comme simples faiseurs de dance (à l'époque où ce mot était une injure dans le vocabulaire critique), demandent à ce que leur musique soit prise au sérieux [289] . Le désir

[284] Les raves ayant été déclarées comme « soirées à haut risque » par un circulaire de 1995 auprès des préfectures.

[285] Bernier, Alexis, "Samedi, la musique techno parade à Paris", *Libération*, 18 septembre 1999, p2.

[286] Pierron, S. et Pruvost, S., "So Chic", *Technikart* 48, décembre 2000, p50-55.

[287] L'un de ses jeunes artistes déclarant même : « ***par moments, la techno c'est la nouvelle musique des blaireaux*** ». Lestrade, Didier, "Techno du temps jadis", *Libération*, 7 septembre 1999, p37.

[288] Godalier, Valérie, Quélennec, Yann, Rabasse, Manuel et Assayas, Michka, Dictionnaire du rock, 2000, s.v. "Techno," p1918-1927.

[289] Laurent Garnier, pour ne citer qu'un exemple parmi les plus célèbres, va présenter son deuxième album en 1997, alors que la techno est regardée d'un nouvel œil bienveillant, en ***demandant « qu'on admette au moins que ma musique progresse »***. Bernier, Alexis, "Garnier, DJ en son palais", *Libération*, 29 mars 1997, p26.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

de reconnaissance critique fait partie des comportements suspects aux yeux du punk, car allant à l'encontre des valeurs originelles du rock'n'roll que le punk voulait retrouver et que la techno primitive retrouvait sans le vouloir : défoulement et divertissement passant par des compositions simples et efficaces (qui sont en plus les plus démocratiques, celles que tout un chacun peut créer). Dans le même ordre d'idées, la techno devient aussi le lieu de superproductions discographiques au casting prestigieux [290] , dont le principe même est en désaccord avec l'éthique punk qui rejette toute forme d'artifices musicaux.

Plus encore, l'association dans l'esprit critique de la techno et de la nouveauté musicale se révèle a posteriori dévastatrice, le risque étant d'arriver à un moment à ne plus surprendre, à reconnaître que l'on a exploré toutes les possibilités formelles de la musique électronique. Et assez rapidement les stars de la techno se retrouvent accusées de faire du surplace. [291] La techno se retrouve en quelques années dans une situation identique à celle qui a condamné le rock dans les années 90 : comment faire suite à une histoire basée sur la notion de nouveauté lorsque toutes les possibilités ont été explorées ? La grandeur de la musique électronique lorsqu'elle fut découverte par la presse spécialisée était de sembler capable de fournir chaque mois son lot de chefs-d'œuvre, de frontières musicales reculées. Cette force devient son handicap [292] . Présentée originellement comme novatrice, la techno semble interdite de surplace. La production techno est intrinsèquement liée à la nouveauté, à la progression, et par conséquent est plus susceptible que d'autres musiques à vieillir et à perdre son intérêt [293] . Ce qui intéresse la critique n'est pas l'efficacité de la musique en elle-même mais son originalité, sa nouveauté.

Vers où la techno peut-elle se tourner alors qu'elle a fait le tour de ses possibilités musicales ? Elle va connaître le même mouvement que le rock : jeter un regard dans son rétroviseur et commencer à se référer à sa propre histoire [294] . Alors que paraissent des ouvrages consacrés à l'histoire du mouvement et qu'un label fondateur

[290] Le disque d'UNKLE, fruit des efforts du producteur James Lavelle, rassemble plusieurs contributions de figures du rock et de la techno et axe sa promotion sur cette précision.

[291] Un groupe fondateur comme Orbital, un des premiers à enregistrer un album techno, à avoir produit des chefs-d'œuvre référentiels, se trouve en 1999 dans une position qui pousse la presse spécialisée à demander : « ***Par son côté rétrospectif (régressif) et son déficit d'inspiration, ce disque ressemble à un constat (que certains étendront peut-être à toute la scène électronique): dix ans après, dans quelle direction aller?*** ». Bernier, Alexis, "En orbite autour de nulle part", *Libération*, 14 avril 1999, p40.

[292] En 1999 Leftfield voit son album rejeté par la critique bien qu'il « eût été très en pointe en l'été 1997 », car « quarante-huit mois entre deux disques, cela relève du commun [pour les artistes rock] mais prête à conséquence dans ce genre chéri des jeunes et (parfois aussi) des vieux, la techno ». Pitton, Florian, "Leftfield, *Rhythm and Stealth*", *Rock&Folk* 386, octobre 1999, p100.

[294] En cette fameuse année 1999 qui voit apparaître les premiers retours de flammes critiques, l'intérêt va se porter sur le groupe anglais Les Rythmes Digitales, dont le son a pour particularité de citer celui des années 80, soit les débuts de la musique électronique. Simultanément paraît le troisième album des Chemical Brothers, qui affiche la participation de Barney Sumner, membre du groupe New Order reconnu comme ***« inventeur de la dance-music moderne*** » avec *Blue Monday* en… 1983. Beauvallet, JD, "Danse avec le diable", *Les Inrockuptibles* 204, 23 juin 1999, p16-23.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

comme WARP fête ses dix ans en proposant compilations et rééditions, un journaliste de *Technikart* se demande si le fait que « ***la techno se penche sur son passé*** » doit être interprété comme ***« signe d'épuisement ou naissance d'une vraie culture ?*** ». Il répond que « ***bilan ne renvoie (…) pas à enterrement*** » et peut « ***débouche[r] finalement sur de nouvelles perspectives*** ». Et le journaliste de conclure sur un « à ***nous l'ère post-techno*** » [295] , comme pour signifier que l'époque où la techno n'était qu'une musique chercheuse est close au profit d'une où elle a gagné son statut de musique à approcher en tant que telle – et non en tant que lieu d'expérimentation obligatoire.

L'acceptation globale de la techno se produit lorsque celle-ci se met à se mélanger avec des sonorités plus rock. Les références deviennent ainsi plus communes pour les commentateurs et les lecteurs, qui se sentent moins étrangers à cette musique. Autre élément non négligeable dans l'acceptation de l'électronique par la presse française et ses lecteurs : la scène locale accède à une reconnaissance internationale. C'est la première fois que des artistes français appartenant à la culture pop [296] peuvent s'enorgueillir d'une certaine crédibilité musicale aux yeux du monde. Cet événement impose à tous d'afficher son soutien au genre, de reconnaître que la musique électronique possède au moins cette qualité d'inscrire la France sur la carte mondiale de la pop culture. Cette acceptation progressive de la techno s'effectue ainsi dans le sens de son intégration au sein de l'histoire du rock. Le rock parti à la recherche de sa médiation originelle n'a pas disparu, il a juste changé de forme et de références en accédant à une nouvelle liberté.

c. Un renouveau rock sous influence électronique

[293] Allons jusqu'au bout de cette idée, et demandons-nous si les créateurs techno ne sont pas condamnés à la régression, suite logique de la progression obligatoire. C'est ainsi que l'album de 1999 d'Orbital, *The middle of Nowhere*, est célébré comme une date, mais une date négative : si les grands noms de la techno commencent eux aussi à sortir de mauvais disques, c'est que le genre en son ensemble commence à rentrer dans l'ordre musical qu'il semblait survoler depuis deux-trois ans. Pitton, Florian, "Orbital, *The middle of nowhere*", *Rock&Folk* 381, mai 1999, p74. Mais est-ce la musique qui baisse en qualité, ou les oreilles qui sont devenues plus exigeantes. L'exemple de la French Touch est à ce titre très parlant : c'est, à peu de choses près, la même musique qui est proposée aux auditeurs de 1997 et à ceux de 2000. Pourtant cette dernière est rejetée par la presse spécialisée : le label French Touch est désormais dénigré. La raison :« ***le disco filtré [la marque sonore de la French Touch] devient de plus en plus indigeste. En sautant de Daft Punk à Superfunk, de Superdiscount à Kojak, de Motorbass à Bob Sinclar , on n'a plus affaire aux mêmes pointures. De classieuse, la French Touch a viré vulgaire en adoptant le recyclage complaisant et accablant. On pourrait dater la fin d'une époque avec le carton interplanétaire de Stardust et l'album d'Alex Gopher : après l'excellent You, my Baby & I , il fallait impérativement que les artistes français passent à autre chose. Même un disque comme celui de Demon (Midnight Funk) , pourtant bien foutu, n'arrive plus à nous exciter. On réclame du neuf, du second souffle, de l'imprévu.*** » Sabatier, Benoît, "French Touch Face B", *Technikart* 41, avril 2000, p44-46.

[295] Merlio, Thomas, "Le révélateur. Quinze ans de bpm", *Technikart* 37, novembre 1999, p10.

[296] Et non pas folklorique, ainsi que l'est perçue dans le monde anglo-saxon la chanson française.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

L'adieu à la norme couplet refrain couplet : le post-rock

Si la techno a su originellement se faire accepter par le public et la critique spécialisés, c'est grâce à ses efforts d'intégration d'éléments rock dans sa forme musicale. Inversement, lorsqu'elle finit par se retrouver en position de norme musicale, et ce devant le rock, des groupes à guitares se mettent à intégrer des sons électroniques dans leurs chansons [297]. D'autres vont même plus loin en adaptant à leur écriture le modèle des compositions techno, qui privilégient la partie rythmique à la mélodie [298], sans nécessairement pour cela céder à une instrumentation électronique. Les schémas classiques du rock ne semblent plus suffire à satisfaire les auditeurs des années 90, qui s'interrogent sur l'intérêt d'écouter des copieurs alors que la technologie permet d'entendre les originaux dans les meilleures conditions ?Il faut donc sortir du modèle classique de la composition rock, comme le relève un lecteur de *Rock&Folk* :

Ces dernières années, seuls Radiohead, Placebo, Elliott Smith, Beck et le très regretté Jeff Buckley ont su tirer leur épingle du jeu et pourquoi ? Parce que ces types-là sont des génies, ni plus ni moins, des explorateurs qui ne se contentent pas du classique couplet/ refrain/ solo/ couplet/ refrain et, même lorsqu'ils le font, ça reste unique. [299]

Si le rock épouse la composition électronique, il n'en fait pas de même avec ses desseins : alors que la techno est à l'origine une musique de danse, le rock qui intègre ses préceptes ne cherche pas à inviter les gens sur la piste mais à leur proposer une atmosphère particulière [300]. L'une des conséquences de la mainmise de la techno sur la scène musicale est donc l'émergence d'une nouvelle approche de la chose rock, soucieuse « ***d'échapper au terrorisme de la pop-song*** » et consciente de la nécessité « ***d'explorer l'après-rock*** ». Même si le rock instrumental à prétention expérimentale [301] n'est pas né à la suite de l'explosion électronique (de nombreux exemples issus du rock progressif des années 70 viendraient contredire quiconque affirmerait le contraire), l'omniprésence techno (et la familiarisation du public avec les compositions

[297] Même s'il n'est pas à proprement parler un groupe rock, Everything But The Girl, dont la production proche du folk et de la bossa-nova finissait par condamner ses disques à un ennui distingué, a su se renouveler en y ajoutant des sonorités électroniques. Son compositeur déclare ainsi « ***avoir redécouvert la musique depuis [qu'il a] été pris par le virus de la "house"*** ». Rigoulet, Laurent, "Mélancolique mix", *Libération*, 30 octobre 1999, p36-37.

[298] Un groupe comme Primal Scream va ainsi connaître une rédemption critique, après avoir proposé un album aux influences stoniennes un peu indigestes, en présentant un album flottant, à la composition – plus qu'aux sons qui sont tous produits par une instrumentation rock basique – proche des musiques électroniques. Cf. Soligny, Jérôme, "Primal Scream, Easy Rider", *Rock&Folk* 359, juillet 1997, p40-42.

[299] ***Courrier des lecteurs, "Stanley Buckley", Rock&Folk 383, juillet 1999, p7.***

[300] Un groupe à l'instrumentation rock classique comme Sigur Ròs propose à l'auditeur une musique qui veut faire écho à la nature particulière de leur pays, l'Islande. Comme l'assurent eux-mêmes les membres du groupe, « ***ce qui importe, c'est l'atmosphère, le climat*** ». Un choix esthétique qui rejette l'utilisation du schéma rock pour lui préférer celui de l'ambient, une musique électronique contemplative. (et suivants) Tordjman, Gilles, "Le Bator Récalcitrant", *Les Inrockuptibles* 94, 5 mars 1997, p50-51.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

instrumentales qu'elle entraîne) fait que cette forme de rock « ***est en train de devenir universelle*** » après avoir été ***« confinée dans les ghettos barbons de la nouvelle musique ou de l'avant-garde »***. L'Electro a ainsi réussi à sortir le rock de ses ornières d'écriture, en lui démontrant qu'il est possible de sortir du schéma couplet refrain couplet.

La forme rock devenant dépassée, c'est l'étiquette rock elle-même qui apparaît défraîchie dans l'actualité musicale. L'ensemble des groupes qui veulent créer autre chose qu'un hommage aux Rolling Stones demande alors à être différencié de la scène rock. [302] . C'est d'ailleurs en 1997, année de la consécration électronique, que la presse spécialisée s'intéresse de près à cette nouvelle scène privilégiant l'expérimentation instrumentale, car elle y trouve la seule réponse rock aux expérimentations techno, la seule tentative probante ***« de redonner un nouveau souffle au rock - un terme qui ne convient en fait plus du tout : on parlera donc maladroitement de post-rock, voir de no rock »*** [303] . Une telle position n'est certes pas dépourvue d'un certain élitisme propre à la critique spécialisée [304] , mais elle est aussi le fruit d'une réflexion théorique : depuis Nirvana le rock alternatif est devenu la musique de la majorité, imposant de nouvelles normes ***(« guitare-basse-batterie, couplet-refrain, égomanie, glamour, excitation, bruit, « bollocks » , noirceur d'adolescence prolongée »*** [305]) au genre. Où trouver

[301] La musique expérimentale, ou musique de recherche, est aussi communément appelée musique savante. Elle se propose de fournir une alternative aux musiques populaires de la consommation de masse en proposant de réinjecter du sens dans la musique, notamment l'expression des mutations du monde contemporain. Stockhausen notamment présente le concept de musique aléatoire, où l'œuvre est ouverte par rapport à une œuvre de musique classique, c'est-à-dire qu'elle est en construction au fur et à mesure qu'elle est jouée, ce qui change le rapport entre le compositeur et l'interprète. Sont aussi exploitées des techniques d'enregistrements et de transformations du son nouvelle : la musique électro-acoustique, notamment la musique concrète de Pierre Schaeffer et Pierre Henry, compose à partir de bruits concrets, ou encore la musique électronique qui, elle, se sert de sons synthétiques. Mais plus que les œuvres en elle-même, la musique expérimentale laisse une changement de la conception de la création musicale : celle-ci peut désormais venir non plus de la seule composition (musique classique) ou de la pratique instrumentale (jazz), mais d'un enrichissement de la matière sonore, rendue possible par l'utilisation inédite de la machine (travail sur les bandes, ordinateur, synthétiseur). Ces avancées seront rapidement assimilées par les artistes rock et ainsi popularisées (alors que la musique contemporaine s'est coupée du grand public qui la considère comme trop théorique : il semble ainsi nécessaire que ses idées soient mises en pratique par les rockers pour être reconnues comme bonnes).

[302] Un groupe comme Scott 4, par exemple, qui propose « un folk mutant traversant des zones de turbulences électroniques ou classiques », n'hésite pas à « ***réfuter l'appellation rock*** », expliquant qu'ils la trouvent « ***trop désuète et ennuyeuse, avec une structure guitare/basse/batterie qui [leur] paraît aujourd'hui datée et restrictive*** ». Renault, Gilles, "Scott 4, Hors des sons battus", *Libération*, 27 septembre 1999, p38-39.

[303] Sabatier, Benoît, "Chicago, Le son dévertébré", Technikart 20, mars 1998, p34-35.

[304] Le caractère confidentiel de cette musique semblant même être une de ses qualités : « ***C'est un jardin secret dont on n'ouvre le portillon qu'avec hésitation : on n'a vraiment pas envie de voir les mornes plaines de Tortoise piétinées, d'entendre le silence rassurant de Labradford troublé par des cris imbéciles*** ». Beauvallet, JD, "De la Lune à la Terre", *Les Inrockuptibles* 87, 15 janvier 1997, p40-41.

[305] Péron, Didier, et Rigoulet, Laurent, "Le Post-Rock en question", Libération, 29 Juin 1998, p36-37.

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

dès lors la véritable subversion dont le rock se réclame ? Ce mouvement intellectualisant propose une réponse :

Quand la rébellion étale ses cheveux savamment négligés au premier rang, quand les punks fraternisent avec le surgé, ce sont les nerds [306] qui alimentent la subversion. (…) [Parce que l'on peut préférer] une démission digne aux illusions collectives, aux soulèvements virtuels, (…) le silence étourdissant de Labradford [groupe post-rock] plutôt que le vacarme impuissant de Rage Against The Machine [groupe de rock multiplatiné appelant à la révolution], (…) le post-rock a enfin compris qu'il valait mieux se taire que ne rien dire [307] .

Cela ne fait finalement que confirmer l'impression laissée par la techno : l'époque et sa perte de repères ne sont jamais mieux décrite que dans une musique qui refuse le texte, le sens littéral, voire même la mélodie trop évidente, au profit d'un chaos sonore et/ou d'une transe complexe.

L'intérêt principal du post-rock pour la critique demeure toutefois la possibilité offerte de rester fidèle au rock – ou plutôt à sa forme instrumentale originelle [308] – en une époque où la musique électronique pour le public spécialisé et la rap pour le grand public semblent avoir pris sa place. Mais l'attention que suscite ce mouvement est surtout révélatrice de la situation du rock dans la deuxième moitié de cette décennie : perdu dans un monde musical nouveau au point de se raccrocher à une bouée qui jusque là formait le repoussoir absolu du goût critique. Car il faut bien reconnaître que toutes les excitations du moment se font autour de disques qui rappellent étrangement ceux du rock progressif, genre pourtant honni par la presse spécialisée. *Libération* reconnaît ainsi que le genre post-rock « ***a d'abord et avant tout le mérite de tomber à pic » , « au cœur d'une de ces crises dont le rock est cycliquement secoué (« c'est l'impasse ») et dont il se remet de plus en plus péniblement »*** [309] et que cette prétendue nouvelle scène n'est pas aussi innovatrice que l'emballement médiatique le prétend, non seulement vis-à-vis de la techno mais aussi de l'histoire obscure du rock.. [310] Les compositions post-rock en effet « ***croulent sous les références*** » plus ou moins assumées, du free jazz au rock progressif. Le post-rock a ainsi peut-être plus à voir avec l'ennui contemporain de la presse spécialisée face à la puissance techno qu'avec l'avenir du rock, qui peine à trouver des représentants dignes du passé.

[306] Terme désignant les « premier de la classe binoclards », à l'opposé des étudiants cool. Un membre du groupe Labradford confesse ainsi : « J'ai toujours été ce qu'on appelle un nerd, le souffre-douleur binoclard et mal coiffé avec qui personne ne veut jouer. Dans mon quartier, j'étais le seul dont les parents n'avaient pas divorcé, ça faisait tache, pas très cool. C'est sans doute ce qui nous a attiré l'un vers l'autre avec Mark : tous deux avions vécu une jeunesse sans histoires. Alors nous nous sommes réfugiés dans la musique et les livres. Je lisais tout ce qui sortait en science-fiction, je passais ma vie à rêvasser dans mon coin. » Ceci étant suffisant pour condamner un adolescent « dans une Amérique où tout manquement au jeunisme est une maladie pire que la jaunisse ».

[307] Beauvallet, JD, "De la Lune à la Terre", Les Inrockuptibles 87, 15 Janvier 1997, p40-41.

[308] La musique de Sigur Ròs est ainsi célébrée comme « ***l'une des dernières raisons de croire en la guitare électrique*** ». Beauvallet, JD, "La vie en Ròs", *Les Inrockuptibles* 255, 5 septembre 2000, p22-25.

[309] Péron, Didier et Rigoulet, Laurent, "Le Post-Rock en question", Libération, 29 Juin 1998, p36-37.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Soundwriting, sampling et home studio

Si l'influence des musiques électroniques sur le rock est criante en ce qui concerne la composition, un apport moins évident se fait aussi jour, portant sur la méthode d'enregistrement. La techno recueille en son sein des artistes qui reconnaissent à la fois une soumission à la technologie et une liberté gagnée grâce à elle. [311] L'une des plus célèbres figures de la techno, Fatboy Slim, n'hésite pas à avancer que grâce à la technique du sampling, qui lui permet de superposer les uns sur les autres les sons qu'il désire et qu'il a récupérés sur les disques d'autrui, il a « ***l'impression de piloter un groupe sous acide*** », alors qu'il sait qu'il n'arriverait ***« jamais à tirer ces choses-là d'un ensemble de musiciens. »*** [312] .

L'intérêt d'une telle technique, c'est que grâce à elle la composition peut devenir le fait de non-musiciens, que les limites instrumentales sont dépassées – la théorie punk mise en pratique. L'importance est désormais accordée aux sons, à la subtilité avec laquelle ceux-ci sont mélangés, et non plus à la seule composition. On écoute des morceaux de musique distingués par leur son, et non plus des chansons centrées autour de la voix et de la mélodie. Le *soundwriting* (écriture du son) prend de plus en plus de place vis-à-vis du *songwriting* (écriture de la chanson) : les vrais auteurs des disques deviennent les compositeurs, producteurs, metteurs en sons, et non plus les musiciens qui deviennent interchangeables voire remplaçables par des échantillons de disques. Un groupe fondamental (comprendre initiateur d'un mouvement musical) de la décennie, Massive Attack, est ainsi responsable d'une « ***imposture brillante*** » révélatrice des bouleversements musicaux dus à l'électronique : ils peuvent ***« influencer profondément la musique d'aujourd'hui sans être de vrais musiciens »*** [313] . Ce sont aussi des artistes aux qualités d'écriture classiques qui recourent au soundwriting pour améliorer leurs compositions [314]

Grâce à la démocratisation du matériel informatique et à la facilité accrue de posséder un home-studio [315] , de nouvelles façons de créer de la musique, délivrées de la

[310] *Libération* se demande si l'ensemble de la presse spécialisée n'a pas oublié « ***que cette entreprise de déminage et de table rase des critères rock occupe les esprits, au bas mot, depuis les années 60. Ou qu'en Angleterre aujourd'hui la déferlante technoïde a complètement atomisé tous les référents, que Massive Attack , Tricky , New Order , Photek , Goldie , Aphex Twin , Roni Size , Grooverider , Happy Mondays , Primal Scream et autres Chemical Brothers sont déjà passés à l'heure de l'après-rock .*** »

[311] La jeune Iranienne Leila avoue sans complexe : « ***J'utilise l'électronique car ça me permet de faire de la musique. Certainement pas parce que je m'intéresse à la technologie.*** » Bernier, Alexis, "Leila, électrosentimentale", *Libération*, 14 septembre 2000, p38.

[312] ***Rigoulet, Laurent, "Recherché pour détournement de sons", Libération, 5 décembre 1998, p31.***

[313] ***Les membres du groupe ne pratiquent aucun instrument (sinon le sample), mais savent par contre demander à des musiciens de rendre effectives leurs visions musicales. Rigoulet, Laurent, "Massive Attack cérébral", Libération, 20 avril 1998, p35-36.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

pression de l'enregistrement en studio professionnel, se font jour. Que ce soit pour ***« l'artiste solitaire, expérimentant seul dans son home studio »*** qui devient capable de « ***dégotter d'ingénieuses trouvailles*** » ; pour le groupe en interne qui, grâce à la liberté accrue de chacun pour les raisons techniques évoquées, connaît un nouveau fonctionnement interne (après avoir réfléchi séparément, « ***chacun des membres apporte son lot d'expérimentations qui formera un tout collectif*** », alors que précédemment ***« le leader composait l'ossature des chansons, le groupe les habillait »***) ; ou pour toute une scène qui concrétise un esprit communautaire en pratiquant l'échange de remixes entre artistes [316] . Ces évolutions techniques popularisées par la musique électronique permettent une nouvelle pratique musicale, plus indépendante vis-à-vis des logiques industrielles du milieu discographique : l'ensemble du milieu rock se voit offert de gagner en indépendance. [317] . La création musicale devenant d'un coût bien plus limité qu'auparavant et d'une facilité d'utilisation nouvelle, la presse spécialisée assiste à l'apparition d'objets discographiques issus d'une pratique proche de l'amateurisme, ce qui n'en empêche pas la reconnaissance critique. [318]

La scène française

L'influence de la reconnaissance internationale de la french touch sur l'ensemble de la production française fait aussi partie des bénéfices apportés par la techno au milieu rock. Grâce à cet exemple, le rock français prend conscience que la porte de sortie se trouve en dehors du modèle anglo-saxon. [319] . Alors qu'il ne provoquait jusqu'ici que mépris à vouloir imiter les inventeurs anglais et américains [320] , le rock français [321] trouve dans les années 90 et sa valse des étiquettes une raison d'exister en ouvrant les yeux vers un passé national que le purisme rock empêchait de reconnaître. La tradition musicale

[314] Beck notamment, capable d'écrire des chansons folk, obtient un énorme succès en se démarquant de la production courante par le traitement sonore de ses chansons, qui affole les critiques : « ***rock dégénéré saupoudré d'électro facétieuse, lounge music rehaussée de déviances hip hop, folk mélancolique zébré de collages festifs*** ». In Sabatier, Benoît, "Beck, profession songwriter", *Technikart* 37, novembre 1999, p70-71.

[315] Studio de chambre, qui consiste généralement à posséder un sampler et un ordinateur pour travailler le son, matériel suffisant pour créer un morceau électronique

[316] Sabatier, Benoît, "Révolution au Studio", *Technikart* 25, septembre 1998, p54-55.

[317] Un groupe comme Idaho, soutenu par la critique mais dont l'insuccès commercial aurait autrefois condamné le destin, peut par exemple continuer à enregistrer des disques grâce à ces nouvelles technologies, comme l'explique son leader : « ***Dan et moi, on enregistre tout, partie de batterie, guitares, voix et quelques touches de synthé, sur mon vieil ordinateur, avec le logiciel Pro Tool. C'est facile et pas cher. Ensuite pour avoir un superson analogique, on transporte l'ordinateur dans le studio d'un copain dans la banlieue pourrie de L.A. et on balance le morceau sur son ampex 16 pistes des années 70, on mixe, et voilà !*** » Péron, Didier, "Au dedans d'Idaho", *Libération*, 3 avril 1999, p27-28.

[318] Lambchop, « ***secret le mieux gardé d'Amérique*** », est par exemple un groupe loué par les chroniqueurs alors que tous ses membres « ***ont un autre job pour gagner leur vie*** » et que ses albums sont « ***enregistrés le week-end avec des bouts de chandelles*** ». Bernier, Alexis, "L'échoppe Lambchop", *Libération*, 13 Octobre 1998, p34-35.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

nationale n'a jamais su proposer du rock au sens classique (*Rock&Folk* est ainsi obligé de constater que ***« les Noir Désir , eux, seraient cette rareté : le groupe de rock français »*** [322]), mais se révèle riche de références en ce qui concerne ***« la musique expérimentale sérieuse, les bandes originales de films ludiques, la chanson populaire ou élitiste, les métissages provoqués par les flux migratoires ou la traduction parfois singulière des modes et courants venus d'ailleurs (la pop, le punk, le rap) »*** [323] . Le rock français qui réellement s'affirme sur la scène internationale dans les années 90 ne présente finalement quasiment pas de disques à proprement parler rock, préférant s'exprimer dans des sous-genres plus propices à la différenciation. De fait, le rock français explose à l'étranger, mais le rock en français y reste une anomalie. Il apparaît en fait que son émergence internationale est surtout liée à son utilisation de sons qui différent de la norme anglo-saxonne – ce qui inscrit le rock français dans les problématiques posées au rock des années 90, qui accorde une place toute particulière au soundwriting. De par sa culture musicale nationale, la scène française peut propose de l'inédit. Sa force est de pouvoir se réclamer de personnalités méconnues hors de ses frontières (François de Roubaix, Serge Gainsbourg, Pierre Henry, Brigitte Fontaine, etc.) et, en raison de cela, de présenter des nouveautés sonores à la scène internationale [324] . En fait, ***« depuis qu'il a cessé de vouloir faire rock à tout prix, le rock français s'est mis à exister. Et à grandir comme une flèche, dans toutes les***

[319] Les journalistes anglais eux-mêmes déclarent à propos de la French Touch : « ***Pour la première fois avec la scène dance parisienne, on a le sentiment que l'on n'a pas affaire à une copie carbone de ce qui se fait chez nous ou aux Etats-Unis*** », au point d'annoncer que « ***la musique française est maintenant officiellement à la mode*** » Rigoulet, Laurent, "Le son frenchy but chic", *Libération*, 20 janvier 1998, p32-33.

[320] « N***os Beatles s'appelaient Chaussettes Noires, notre Elvis Johnny Hallyday et notre Dylan Hugues Aufray*** ». Le problème du rock français se localiserait originellement dans la déperdition de sens qu'imposent ces adaptations, qui ***« ne gardent de cette musique complexe que la puérile enveloppe d'un amusement bas de gamme vaguement lié à la croissance en crise des jeunesses occidentales*** » Conte, Christophe, "C'est arrivé près de chez nous", *Les Inrockuptibles* 206, 7 juillet 1999, p13-14.

[321] Compris ici en son « ***sens générique qui englobe à la fois rock, pop, chanson, musique instrumentale acoustique, électronique ou expérimentale, techno, trip-hop, rai, reggae ou hip-hop*** »

[322] Roy, Frank, "Colère noire", Rock&Folk 318, février 1994, p46-51.

[323] Conte, Christophe, "C'est arrivé près de chez nous", Les Inrockuptibles 206, 7 juillet 1999, p13-14.

[324] Une autre apport de l'histoire musicale française est son ouverture aux musiques du monde, Paris devenant au cours des années 80 la capitale mondiale de la world music. Rappelons aussi l'émergence musicale de générations issues de l'immigration et mélangeant la culture de leurs origines familiales à la culture française et occidentale. Un artiste français comme Rachid Taha va ainsi recevoir un très bon accueil international à la sortie de son album *Made in Medina* de 2000, parce que celui-ci sait mélanger ***« gasba (flûte de roseau) et guitare électrique, programmations et bendir*** », cultures américaines, africaines et européennes, parce que sa culture personnelle mélange chanson populaire française, rock anglo-saxon, musiques traditionnelles et électronique. Autant d'influences qui peuvent paraître inédites et attrayantes pour le public rock international. Renault, Gilles, "Taha, transe culturelle", *Libération*, 5 octobre 2000, p40-41.

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

directions et grâce à des ramifications inattendues. » [325]

Au niveau national, la défiance vis-à-vis de la production locale et ses références (la variété n'y est pas une originalité folklorique positive comme elle l'est au niveau international, mais une souffrance quotidienne) a dû être confrontée à un autre phénomène pour être surmontée. Il faut l'exemple d'artistes tels Dominique A, qui ont su démontrer que ***« la meilleure façon de faire du rock en France, c'est de ne pas en faire »***, de refuser les clichés du genre, pour que soit brisé le mythe de l'incapacité française de produire un bon disque [326]. La possibilité est désormais offerte aux amateurs de consommer du rock labellisé France, même si celui-ci ne se présente pas obligatoirement sous cette étiquette. Ainsi certains parlent de *nouvelle chanson française*, terme qui l'inscrirait dans la tradition des figures nationales que sont ***Fréhel, Piaf , Brassens , Ferré , Boris Vian , Gainsbourg , Boby Lapointe ou le Belge Brel , tout en restant capable d'ouverture*** [327] ***. Seul critère de sélection : se différencier de la variété du moment, fournir « une alternative consistante au rap et au groove électronique hexagonaux, un démarquage original par rapport aux musiques anglo-saxonnes »*** [328]. Les Louise Attaque, qui font partie des plus gros vendeurs de disques en France à la fin de la décennie [329], font ainsi partie de cette mouvance.

Le succès national de ces nouveaux artistes est largement redevable de leur pratique intensive de la scène, créant un nouveau schéma autour de ***« la tendance musiques de quartier : avant de conquérir le monde avec des produits studio, il faut toucher les gens, dans les bals »***. C'est en effet toute une tendance – toute une génération – du rock français qui s'ouvre à des sonorités variées (ska, son cubain, musiques traditionnelles en plus du rock et de la chanson), et réussit « ***à vivre de leur seule audience régionale*** » et à acquérir une « expérience humaine » grâce à cette « ***école de la musique populaire*** » [330]. L'un de ses adeptes, Manu Chao, obtient ainsi un succès international avec son premier disque solo, *Clandestino*, qui se différencie de la production anglo-saxonne par ses sonorités latines peu usitées dans le rock. [331]

[325] ***Il ne faut pas pour autant croire que ce phénomène s'étend à l'ensemble de la population amatrice de musique. Les faits ici retranscrits ne touchent que le public rock, le lectorat de la presse spécialisée. Comme le remarque le même article dithyrambique, « en 99, la musique en France est encore archidominée par Obispo et Manau » et autres représentants de la variété grand public. Conte, Christophe, "C'est arrivé près de chez nous", Les Inrockuptibles 206, 7 juillet 1999, p13-14.***

[326] Le chanteur nantais déclare ainsi qu'il voulait en sortant son premier disque ***« que les gens disent je peux en faire autant*** », désir révélateur du contexte de complexe français vis-à-vis du rock. Fevret, Christian, "Fenêtre sur cour", *Les Inrockuptibles* 50, novembre 1993, p30-34.

[327] « A***ujourd'hui, la chanson française, ce serait autant la « pop » d'Autour de Lucie que le « rap » de Solaar*** »

[328] ***Sabatier, Benoît, "La chance aux chansons", Technikart 12, mai 1997, p20-24.***

[329] Sur lesquels nous reviendrons plus spécifiquement plus tard (Partie III, Chapitre 8, Point a).

[330] Lee, Hélène, "En Attendant Chao, Rentrée Musicale 2000 (Fin)", *Libération*, 23 septembre 2000, p50.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

La techno est donc apparue comme une porte de sortie des plus acceptables pour le rock. D'abord en raison de son accord avec la médiation rock (elle est la musique actuelle de la jeunesse rebelle), mais aussi et surtout de son ouverture musicale. Les artistes rock s'en inspirent dans leurs compositions, mais aussi dans leur production. En outre, il permet à toute une génération d'artistes français de profiter d'une nouvelle attention médiatique dépassant l'exiguïté de la scène locale. En fait, toutes ces évolutions ne sont pas tant le fait de l'apparition de nouvelles possibilités musicales que de la disparition d'anciennes restrictions.

d. De nouveaux sons ou de nouvelles références ?

Mise à jour de références obscures - voire inavouables

Si un groupe français comme Air parvient désormais à charmer les médias et le public anglo-saxons, c'est parce qu'il leur propose des sonorités et des citations inédites qui leur donnent un son *so typic*. Mais lorsqu'on y regarde de plus près, notamment en étant armé de la culture populaire française, on se rend compte que ***« le duo cite dans le désordre Ravel et Christophe , Mort Shumann et Michel Berger, Joe Dassin et les sonates de Mozart (…) et, au tout premier rang, les Beatles »***[332] **.** Si les références à la musique classique ne sont pas une nouveauté dans le rock, celles empruntées à la variété française peuvent elles plus surprendre, tant elles vont à l'encontre du bon goût rock établi. Mais si au début de la décennie *Les Inrockuptibles* pouvaient se lamenter du fait que les jeunes rockers français osaient rendre hommage à Joe Dassin au lieu de célébrer le Velvet Underground [333], quelques années plus tard la remarque devient hors de propos. Comme nous l'avons vu, le rock français a commencé à exister le jour où il a arrêté de singer le rock anglo-saxon pour se tourner vers d'autres cultures musicales, et

[331] Cette volonté de s'échapper des normes anglaises et (surtout) américaines n'est pas seulement musicale : si Manu Chao reconnaît que « ***musicalement, les Anglais et les Ricains se sont essoufflés, ils ont perdu la spontanéité des mecs qui découvrent la liberté. Les Sud-Américains ont une folie, une joie de créer*** », ses anciens camarades du milieu alternatif, qui sont nombreux à avoir troqué les riffs punk contre des rythmes latinos, présentent une interprétation plus idéologique de la chose. Eux qui, « ***autrefois, pensaient qu'une vie alternative était encore possible dans l'Hexagone, ont rangé leurs illusions dans leurs valises*** » suite aux dures réalités de la France des années 90 (montée du Front national, du chômage, de la pauvreté). Ils ont par contre trouvé en la figure du sous-commandant Marcos et dans toute la culture sud-américaine un exemple de résistance au modèle libéral américain. L'alternatif français s'est en quelque sorte délocalisé vers les pays latins, qui présentent « ***une culture populaire, vivante, métissée, qui pulse dans la rue*** », un négatif de la situation parisienne où ***« la mairie diffuse des tracts antibruit, les immeubles sont ravalés, les appartements fermés par des portes blindées, les rues silencieuses, les gens stressés*** ». Ainsi la musique latine présente pour le rock français une alternative plausible à l'impasse rock où elle s'enfermait depuis ses origines, et surtout une opportunité supplémentaire de faire valoir son statut d'exception culturelle au sein d'une scène internationale monopolisée par les Anglais et les Américains. Williams, Patrick, "L'axe Sud", *Technikart* 32, mai 1999, p50-54.

[332] Rigoulet, Laurent, "Air, deux garçons dans le vent", Libération, 20 janvier 1998, p33.

[333] Tordjman, Gilles, "Popus, Joe Dassin", *Les Inrockuptibles* 50, novembre 1993, p15.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

en premier lieu sa variété nationale. Des artistes comme Air ou Le Tone par exemple sont loués à l'étranger pour leurs sonorités « inédites », lesquelles peuvent rappeler à l'auditeur français des chansons populaires interprétées par Michel Polnareff [334], Serge Gainsbourg ou d'autres interprètes moins glorieux. [335] La difficulté de ce mouvement est d'amener les instances critiques à accepter des références qu'elles ont toujours méprisées.

Il est en effet plus pratique pour la presse spécialisée de chercher des ancêtres nobles à la nouvelle scène française. Dans un premier temps, lorsque la french touch commence à décoller, les magazines se succèdent pour rappeler que la France est la patrie de la musique concrète, que plusieurs spécialistes considèrent comme pionnières en musiques électroniques. On cite le compositeur Pierre Henry, ancien collaborateur de Pierre Schaeffer, qui a été l'un des premiers à chercher à développer ces expériences dans le cadre d'œuvres destinées au grand public, avec sa *Messe pour le temps présent* (écrite pour un ballet de Maurice Béjart avec l'aide de l'arrangeur pop Michel Colombier) [336] . Les chroniqueurs sont heureux de découvrir a posteriori que la France a toujours été influente musicalement.

Le problème est que de tels jugements sont en effet réalisés a posteriori : si l'aura d'un Gainsbourg a toujours été effective au niveau national, il faut attendre la seconde moitié des années 90 pour que son œuvre vienne ***« au goût du jour dans les clubs londoniens; ses disques samplés sur moult titres dance, ses arrangements repiqués par les succès brit-pop »***, sous l'impulsion de fans célèbres (Sonic Youth, Beck). La France n'a jamais été vraiment importante sur la scène internationale, sinon aux yeux des amateurs de curiosité et d'exotisme. Pourquoi ce changement d'opinion ? Justement parce que les années 90 semblent arrivées au bout d'un cycle, qu'elles se rendent compte que la vénération d'artistes toujours identiques depuis trente ans ne mène qu'à une impasse artistique et que la nouveauté, puisque la création en rock ne semble pouvoir plus exister que dans la citation, se fera grâce à la redécouverte de branches obscures de la musique populaire. Le rock se sait dans une position postmoderne, et va en appliquer à la lettre les préceptes : puisque l'on ne peut plus créer qu'en citant, on va citer des œuvres peu connues car rejetées jusqu'ici par les normes du rock – lesquelles normes volent en éclat puisque dans une conception postmoderne toutes les œuvres artistiques présentent le même intérêt. C'est ainsi qu'il devient possible de se référer à la variété française jusqu'alors pestiférée selon le bon goût rock.

Au niveau international, ce mouvement va se traduire par la redécouverte de

[334] Conte, Christophe, "Deux garçons dans le vent", *Les Inrockuptibles* 134, 14 janvier 1998, p14-19.

[335] Bernier, Alexis, "Electro-nigauds", Alexis Bernier, *Libération*, 4 mars 1999, p31.

[336] On déclare même que ce disque « ***contient en germe tout ce que les années 90 vont scandaleusement se réapproprier : les compositions en boucle, répétitivement articulées autour de motifs récurrents, la fascination morbide pour les sons dérangeants (soufflements, crissements, hurlements - c'est selon), la tendance à la désubstantialisation (cette idée qu'une œuvre peut très bien se bâtir sur du rien)*** ». Orlandini, Alain, "Pierre Henry/ Michel Colombier, *Messe Pour Le Temps Présent*, Rééditions", *Rock&Folk* 355, mars 1997, p88.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

l'ancienne ennemie du rock des années 60 : la Lounge Music ou Easy Listening (dont la variété française peut apparaître comme une expression exotique), une musique produite pour accompagner les adultes dans leur vie sociale sans la remettre en cause – alors que le rock se voulait une proposition offerte aux jeunes de vivre hors de cette société. Ce sont en premier lieu les jeunes groupes qui sortent du moule grunge-pop-indé qui rappellent que cette musique méprisée possède aussi ses chefs-d'œuvre [337] . La presse spécialisée, aidée en cela par une politique de rééditions opportuniste de la part d'une industrie du disque [338] , se mit à suivre le mouvement et à faire de l'easy-listening ***« à la bourse des courants d'air la valeur refuge sur laquelle il faut miser tout et tout de suite »*** [339] .

Un nom notamment refait surface avec ce phénomène : celui de Burt Bacharach. Le retour à la lumière de ce compositeur, voire son accès au statut de mythe [340] , bouleverse pas mal de certitudes rock. Alors que Philippe Manœuvre se souvient dans un éditorial que ***« dans les années soixante, personne n'aurait voulu toucher un disque de Burt Bacharach »***, parce qu'il « ***représentait tout ce contre quoi la génération électrique se batta***it », sa musique étant uniformément reconnue comme sirupeuse, il remarque qu'on ne peut plus lire un magazine spécialisé sans qu'un éloge ne lui soit fait [341] . Ce que le rédacteur semble oublier, et qu'il avait pourtant lui-même formulé quelques années plus tôt, c'est que la musique de « ***la génération électrique*** » a aujourd'hui la place de celle de Burt Bacharach [342] . Le rock est devenu la musique de la majorité, c'est lui qui berce désormais la bonne marche de la société : on ne peut plus par conséquent lui demander d'incarner une quelconque subversion, rébellion. On peut par contre préférer se retourner vers une musique comme celle de Burt Bacharach qui a pour elle de ne pas plaire aux nouveaux garants de cette nouvelle norme. Le easy-listening n'est peut-être pas la

[337] Le leader des High Llamas, par exemple, qui poursuivent leur « ***quête d'une musique pop idéale, entre envolées flamboyantes et recherches de fourmis*** », se révèle être un « ***fin connaisseur et descendant direct des savants fous du easy-listening, des orchestrateurs géniaux et autres bâtisseurs de cathédrales des sixties*** ». Conte, Christophe, "Haute-Fidélité", *Les Inrockuptibles* 54, 24 avril 1996, p22-24.

[338] Ces rééditions sont les premières du genre car elle devait « ***juger [ces disques] sans doute pas très montrables (…) pendant près de trente ans ».***

[339] ***Conte, Christophe, "Jet-Set junta", Les Inrockuptibles 57, 15 mai 1996, p42.***

[340] Beauvallet, JD, "L'homme qui aimait les femmes", *Les Inrockuptibles* 2, 22 mars 1995, p30-33.

[341] Manœuvre, Philippe, "Edito", *Rock&Folk* 386, octobre 1999, p3.

[342] « A ***une époque, quand on faisait les courses à l'hyper, la musique diffusée entre les rayons de molleton moelleux et les boites de petits pois extra-fins était une sorte d'ambient sirupeux à la Paul Mauriat, censé favoriser cette fameuse consommation des seventies. La dernière fois où nous avons mis les pieds dans ce genre d'endroit, la sono lançait White Light/ White Heat du Velvet et Breed de Nirvana . On fait quoi ? On se branche ragga, chants sacrés tibétains, flûte des cannibales Hopis ? Tout, mais plus ça.*** ». Manœuvre, Philippe, "Combustible Edison, *Schizophrenic* ; Inflight Entertainment, *The world of easy listening*", *Rock&Folk* 346, juin 1996, p60.

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

contre-culture des années 90 – la notion de contre-culture semblant inappropriée à un âge où toutes les sous-cultures sont quasi immédiatement vendues au grand public –, mais il est au moins une alternative au monopole techno-rock.

Parallèlement au easy-listening, c'est tout un ensemble de musiques autres que la scène rock redécouvre dans les années 90. Les bandes originales de films, notamment celles d'auteurs comme John Barry ou Ennio Morricone, sont ainsi remises au goût du jour par Electro qui y pioche atmosphères et sons à sampler. Le post-rock ose lui des réévaluations de groupes appartenant au courant du rock progressif – dont le plus célèbre est Pink Floyd [343] qui retrouve ainsi le droit d'être apprécié. Le rock des années 90, en se séparant des limites esthétiques de la forme classique du genre, a su aussi se défaire de ses limites théoriques dont le bon goût est l'expression première. Ce faisant, il redécouvre tout un pan obscurci de son histoire qui lui ouvre une porte de sortie au musée qu'il était en train de devenir en chérissant toujours les mêmes références. Le phénomène est entériné lorsque à la fin de la période étudiée, c'est l'époque maudite, celle contre laquelle se sont construites ces années 90, qui devient à son tour une référence avouable : le deuxième album des Daft Punk, *Discovery*, se présente à la fois comme une œuvre prospective, qui « ***tente d'imaginer la variété du nouveau millénaire*** », et régressive, ***« qui revisite avec brio la musique de l'enfance, en l'occurrence pour les Daft (25 et 26 ans au compteur) celle des années 80 »*** [344] . Les fameuses années 80 sont enfin digérées, nous pouvons donc considérer que les années 90 – incarnées par ce disque qui cherche une voie entre l'expérimentation et la citation – sont finies.

L'érudition, pourquoi faire ?

On assiste ainsi à tout un mouvement de réévaluation, de redécouverte de musiques oubliées, niées ou raillées par la critique établie, qui font que de nouvelles influences sont revendiquées par les artistes rock. Le mouvement post-rock se déclare fatigué de la routine rock et se retourne vers des formations plus obscures, plus confidentielles : Can, Faust, Neu !, et l'ensemble de la scène *Krautrock* (le rock underground allemand des années 70 [345]). L'alternative à l'uniformisation rock semble ne pouvoir passer que par un changement de références, par une recherche de modèles moins exploités. Le présent, à défaut d'inédit, propose d'exploiter des voies qui ont été peu reconnues dans le passé. Plutôt que d'essayer une énième variation sur les Rolling Stones, les jeunes groupes se concentrent sur les propositions oubliées de groupes moins connus comme ceux du *Krautrock*. Ils pensent que la célébration de la marge historique peut donner de nouvelles normes au présent et ainsi influer sur son cours.

Le fait que les années 90 aient choisi Neil Young comme figure tutélaire est révélateur. L'individu n'est certes pas un inconnu, et a même eu du succès à son époque. Mais il n'a pas, comme les Rolling Stones ou Pink Floyd ont en fait une norme pour les

[343] Si la musique de ce dernier présentait de nombreuses qualités entre 1967 et 1972, « ***depuis la déflagration punk, il est de bon ton de juger qu'elle puerait le fromage de chèvre pas frais, le shit soporifique*** ». Sabatier, Benoît, "Le syndrome du mois : Pink Floyd", *Technikart* 12, mai 1997, p3.

[344] ***Bernier, Alexis, "Daft machine", Libération, 10 mars 2001, p34.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

vétérans du rock, infléchi sa carrière dans le sens d'une célébration nostalgique attendue par l'industrie discographique. Sa production des années 90 est même reconnue comme l'une des plus parlantes de la décennie – son album live *Arc-Weld* de 1991 étant même décrit comme le meilleur compte-rendu sonore de l'état d'esprit des américains lors de la Guerre du Golfe [346] - alors que celle des Rolling Stones n'est que prétexte à tournées nostalgiques. Ce que les jeunes groupes des années 90, notamment grunge, apprécient en lui, c'est cette possible définition autre du rock, qui permet de croire que le genre n'est pas que le fait de gestionnaires de catalogue. La survivance d'un Neil Young dans le monde du rock amène la preuve aux jeunes artistes que le fait de ne pas être dans la norme du moment n'est pas une condamnation au regard de l'histoire, que les choix artistiques anticommerciaux peuvent même se révéler être les bons. Et c'est ainsi que « ***Nirvana et Red Hot Chili Peppers, lorsqu'ils remportent (récemment) un Award, ne remercient pas leur maison de disques ou un directeur artistique, mais Neil Young parce qu'il est là***. » [347] Sur la foi d'un tel exemple la marge apparaît comme la référence/solution à un rock perdu dans l'auto célébration.

Bien sûr, on peut trouver limitée une perspective artistique qui se contente de fouiller les poubelles de l'histoire. Mais cela est inhérent à la forme rock : limitée, elle ne pouvait qu'arriver au bout de ses possibilités créatrices. Ces dernières étant atteintes au court des années 70, il ne lui reste plus qu'à ***« fonctionne[r] sur un mode où la référence le dispute à la nostalgie »***, à accepter la fin de sa modernité pour passer à l'âge du postmodernisme où ***« le bégaiement était devenu le dernier chic de l'énonciation de la pensée »***. Ce qui ne condamne pas pour autant le genre à des « ***revivals foireux prêts à consommer*** », du moment que celui-ci se révèle capable de recueillir des artistes « ***teigneux (…), qui se mettent en danger*** » [348] , et qui surtout ne se contentent pas

[345] Tout n'est effectivement pas à jeter au sein de la musique progressive. Si les emprunts grandiloquents uniquement mus par un désir de reconnaissance culturelle sont souvent discutables, les formes de recherche musicale plus inattendues, voire anticommerciales sont saluées par un petit public branché (selon le terme alors employé, signifiant au courant de ce qui est important culturellement mais pas encore connu du grand public). Le courant planant, principalement le fait de la scène allemande, où l'expérimentation se fait sur le principe de la répétition ou de l'allongement d'une même note (grâce à un nouvel instrument, encore difficile à maîtriser, le synthétiseur) selon les modèles de Terry Riley ou John Cage. La scène allemande est d'ailleurs la source principale d'excitation des branchés de l'époque (le magazine *Actuel* lui consacre ses principaux articles musicaux) qui rejettent les schémas attendus du rock progressif pour s'enthousiasmer sur le minimalisme rock de Neu !, l'expérimentation électronique de Kraftwerk ou l'entreprise de déconstruction de la forme rock de Faust. Les amateurs découvrent ainsi qu'il existe d'autres scènes que l'anglo-saxonne, notamment française assez proche de l'approche expérimentale de l'allemande, mais encombrée d'un discours politique sclérosant (refus de tout compromis avec l'industrie capitaliste, donc avec une maison de disques). La scène française n'a pas su se doter d'une maison de disques susceptible d'éditer ces jeunes groupes (comme la marque Ohr en Allemagne) : des groupes comme Cheval Fou, Mahjun ou autres font ainsi figures de référence de cette pop music française mais sans qu'ils aient laissé de traces discographiques (sinon ultérieures à leur années de gloire relative).

[346] Bigot, Yves et Spotnitz, Frank, "La crue du Neil", *Libération*, 29 novembre 1991, p38.

[347] Kent, Nick, "Le Yin et le Young", *Libération*, 30 novembre 1992, p35-36.

[348] (non signé), "Deux Ans De Délire, Vingt Ans De « No Future » ", *Technikart* 8, décembre1996, p73.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

d'étaler leur érudition. Cette difficulté de la création référencée survole le rock de la décennie : la citation trop appliquée risque de masquer la personnalité, or c'est celle-ci qui est censée être à l'origine de la grandeur de l'œuvre rock [349] .

Il apparaît ainsi que si le fait de posséder des références est incontournable dans la pratique rock des années 90, il n'est pas suffisant. Il faut aussi savoir y inscrire la marque de sa personnalité. Vénérer benoîtement les Beatles ou les Stones ne peut que mener à une production noyée dans la masse. Mais aimer les Beatles et les Stones et Pink Floyd et des groupes plus obscurs comme Can et Faust, et essayer d'intégrer toutes ces influences en une seule et même composition semble être une proposition plus à même de se différencier de la norme. L'inédit provient ainsi de l'érudition et de la personnalité imposée – notamment dans l'utilisation et/ou la superposition – à ces références. [350] Résultat : les disques intéressants se mettent à ressembler à des tests de musicologie. Les références s'élargissent, la complexité des productions – le fameux soundwriting – fait de même, la culture de l'auditeur est réquisitionnée de plus en plus souvent : le mal de crâne et l'indigestion ne sont pas loin.

Et si on faisait simple

L'ensemble de la décennie semble soumise à une seule loi, celle de la recherche de nouvelles formes pour le rock. Nous avons relevé les diverses propositions avancées et les réceptions qui en ont été faites par la critique. Mais cette dernière finit par se rendre compte que ses exigences d'expérimentations produisent plus de recherches que de résultats concrets. Elle cherche alors un critère d'élection qui ne soit pas tributaire des notions de progression ou de réaction, ceci enfin de se débarrasser de son ornière expérimentale – qui risquait d'enfermer le rock dans une posture élitiste – : la recherche de l'émotion plutôt que la recherche de voies futures [351] .

[349] Un lecteur de *Rock&Folk* reconnaît qu'un groupe comme Oasis « écrit de bonnes chansons », mais manque de style parce que « trop scolairement sur les traces des aînés Kinks, Beatles & Co ». Bref, comme le déclare un autre lecteur, « ***Oasis c'est bien, sauf qu'il ne faudrait pas avoir de mémoire.*** » Une solution est proposée au groupe pour passer au niveau supérieur : « Finissez de digérer, lâchez-vous, prenez des risques, montrez l'âme, brandissez la tripe », par exemple en proposant « ***des relectures personnelles du blues (PJ Harvey - Ben Harper) ou des musiques populaires américaines (pour Beck) sans jamais céder à la tentation de la copie carbone*** ». Courrier des lecteurs, "Dusty", *Rock&Folk* 344, avril 1996, p88-89 et Courrier des lecteurs, "Pazancor ?", *Rock&Folk* 343, mars 1996, p88-89.

[350] La musique électronique, du fait de sa forme musicale basée sur le sampling et son collage de sons, se retrouve ainsi en première ligne de cette nouvelle utilisation des références. Des alliances improbables a priori entre la techno et d'autres musiques sont tentées et réussies : blues pour Moby, jazz pour Saint Germain, folk pour Everything But The Girl, voire même musiques savantes avec les sonorités médiévales pour Nova Nova ou le bruitisme de Stockhausen pour Björk.

[351] Les Sonic Youth ont toujours été appréciés pour leur « ***capacité à étonner*** », mais au bout d'un moment ils ne proposent plus rien « ***de particulièrement nouveau pour qui les suit depuis un moment*** », « ***tant ils maîtrisent leur affaire*** ». Leur production, si elle est enfermée dans une logique expérimentale, devrait dès lors perdre tout intérêt. Or il n'en est rien : parce qu'à défaut de proposer « ***un album surprenant de plus, les Sonic Youth ont préféré enregistrer leur premier disque bouleversant*** », contenant « ***leurs morceaux les plus émouvants*** ». Bernier, Alexis, "Sonic Youth, *A Thousand Leaves*", *Rock&Folk* 370, juin 1998, p74.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

La première marque de cette nouvelle quête – ou retour à la quête originelle – s'incarne par la volonté d'artistes expérimentateurs de prouver qu'ils peuvent aussi écrire des chansons classiques sans utiliser des artifices sonores. L'exemple le plus frappant est celui de Beck qui, d'artiste symbole du soundwriting, devient celui de la possibilité de produire de grands albums actuels mais écrits à l'ancienne [352] . Il est d'ailleurs amusant de relever que depuis le milieu des années 90, on assiste à « ***un extraordinaire revival néo-folk*** ». Alors que l'électronique se met à dominer le monde musical, la guitare en bois attire à elle une génération nouvelle qui, face à ***« l'absence de repères, le flou des valeurs, la quête de sens »*** contemporains, sait reconnaître le charme des ***« instruments joués à la main et [des] voix qui racontent les gens et les endroits »***. D'ailleurs les deux genres ne sont pas si opposés qu'ils le paraissent, puisque tous deux sont d'***« habiles recycleurs de passé, [d']ardents défenseurs de l'esprit fait à la maison et [un] pied de nez au rock de papa »*** [353] . Là est la véritable identité du rock des années 90 : quelle que soit la manière – le son – utilisée, le but est de se différencier du rock classique tel qu'il fut établi dans les années 60 et qu'il est reproduit (avec amplification) par le grunge et le rock alternatif triomphant. Seules les méthodes divergent, l'une prospectant du côté de l'après rock (musiques électronique et post-rock), l'autre de celui de l'avant rock (folk, country).

En effet, le nouveau rock alternatif américain, fatigué du jeunisme obligatoire grunge, va se tourner vers la musique country que l'on croyait ***« réservée exclusivement aux garçons vachers texans de plus de soixante berges »***. De jeunes artistes rock underground viennent investir un genre au statut équivalent en Amérique à celui de la variété en France pour opérer ***« un retour ascétique aux racines de la musique américaine, où convergent folk, blues et country proprement dite, pour un nouveau fouillis des genres, aussi pouilleux que salvateur » .*** [354] Ces mouvements des jeunes artistes vers les musiques originelles [355] , vers la musique populaire d'avant le rock, d'avant l'industrie des loisirs et ses logiques de rentabilité, s'inscrivent tous dans un désir de retrouver, de recréer de l'émotion musicale. Et la forme la plus sûre de celle-ci reste la chanson.

La techno elle-même, pourtant la plus soumise à la prépondérance du son, se met à s'intéresser à l'écriture mélodique, à trouver des charmes au format chanson. Comme le remarque *Technikart*, ***« l'électronique pure et dure, celle qui ne se suffit qu'à elle-même, rame dans le sable actuellement pour renouer avec les coups d'éclat des origines »***. Une musique novatrice n'est appréciable que dans le cadre de sa

[352] Son « ***Mutations est un disque de retour aux sources, de simples chansons avec de la pulpe pop (les arrangements sont d'une élégance folle) autour du noyau folk*** ». Deschamps, Stéphane, "Vague à l'âne", *Les Inrockuptibles* 172, 4 novembre 1998, p34.

[353] ***(non signé), "Fous du folk", Rock&Folk 378, février 1999, p37.***

[354] ***Sabatier, Benoît, "A l'ouest, une country sans sabots ni banjos", Technikart 8, décembre 1996, p42-43.***

[355] Phénomène qui touche tous les genres : le jeune artiste Patrice est par exemple loué pour ses chansons qui régénèrent le reggae par leur dénudement. Lee, Hélène, "Patrice et son esprit, Reggae régénéré", *Libération*, 1 juillet 2000, p35-36.

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

novation : une fois ce contexte disparu, son intérêt fait de même, la composition apparaît pour ce qu'elle est, un travail de recherche. Les disques qui restent dans le cœur des amateurs sont rarement ceux qui se contentent d'être une simple avancée musicale : ils doivent aussi savoir créer une émotion hors de leur contexte historique. Or l'exemple de jeunes artistes « ***qui perpétuent une conception du songwriting à l'ancienne*** » sans «***apporter un véritable sang neuf au schmilblick musical*** » et reçoivent pourtant les faveurs de la presse et du public, amène à interroger les raisons formelles de la réussite rock. Celles-ci sont simples : de tels individus [356] savent « ***accouche[r] de chansons intemporelles et tout connement belles*** ». ***« Le retour du chant et de la mélodie*** » est dès lors perçu comme le nouvel eldorado musical : y seront fêtés « ***les artistes hybrides*** » qui ont toujours mélangé chansons et « ***emballage sonore novateur*** », songwriting et soundwriting (Björk, Beck), et – nouveauté – ceux ***« qui s'inscrivent dans la sphère électronique mais qui plébiscitent des voix et une vraie écriture »*** [357] . Les musiques électroniques reconnaissent, après avoir imposé le rejet des normes couplet/refrain, la valeur artistique de ces fondamentaux. Son apport aura été de montrer qu'une autre voie est possible au format classique de la chanson, sans pour autant en interdire l'accès. Une autre expression de cette humanité est d'ailleurs possible via l'énergie, notamment celle qui est dépensée lors des concerts [358] . Les musiques électroniques peuvent ainsi trouver leur salut dans un « ***vent de sauvagerie*** », dans la « ***débauche d'énergie brute et de sueur*** » propre au rock. [359]

Ecriture de chansons, énergie, la décennie s'achève sur un retour aux sources via sa recherche d'humanité. Ne reste plus qu'à retrouver le modèle original, soit le rock lui-même. La musique électronique est devenue *mainstream*, les champions du soundwriting semblent sombrer dans les dérives du rock progressif, tandis que le rap s'emmêle avec les clichés sexistes et machistes : le rock'n'roll est redevenu le lieu possible de la vitalité musicale, ***« le véritable underground de l'an 2001 (…), viscéral, convulsif, malséant et élégant »*** [360] . Certes, pour être ainsi retrouvé, le rock a dû aller très loin se réinventer [361] , des expérimentations électroniques aux sucreries easy-listening. Mais à la fin d'une décennie éminemment prospective, les instances

[356] Eels, Jeff Buckley, Elliott Smith, etc.

[357] ***Sont cités les Chemical Brothers et Romanthony. Sabatier, Benoît, "La voix a ses maîtres", Technikart 37, novembre 1999, p68-69.***

[358] *Les Inrockuptibles* annoncent ainsi que « ***la musique électronique d'Orbital a définitivement forme humaine (…) parce qu'Orbital a donné le meilleur concert - dixit la presse musicale anglaise - qu'ait connu Glastonbury, festival rock par excellence ». Smagghe , Ivan,*** "Satellite of love", *Les Inrockuptibles* 60, 5 juin 1996, p38-39.

[359] Propos du groupe electro Add N To (X) qui considèrent qu'un bon disque techno doit aussi savoir être « ***un sacré bon disque de rock'n'roll.*** ». Robert, Richard, "Les primitifs du futur", *Les Inrockuptibles* 196, 28 avril 1999, p32-34.

[360] ***Acin, Nikola, "La vie rock'n'roll", Technikart 57, novembre 2001, p80-85.***

[361] Beauvallet, JD, "Life on Mars", *Les Inrockuptibles* 257, 19 septembre 2000, p45-46.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

critiques se retournent dans un bel élan collectif vers le rock le plus basique pour en redécouvrir la grandeur. *Rock&Folk* consacre ses couvertures à de jeunes groupes apparus dans l'année (Strokes, White Stripes), *Les Inrockuptibles* sélectionnent des disques de plus en plus bruyants (à l'encontre de l'image lettrée qui les poursuit) et *Libération* consacre un de ces groupes, At The Drive-In, comme celui qui ***« s'inscrira dans les annales comme le groupe qui ressuscita le rock'n'roll en l'an 2000 »*** [362] .

La solution était donc là : que de jeunes gens reprennent un genre moribond à ses artistes vieillissants et lui réinjectent vie grâce à des prestations scéniques impressionnantes – l'argument le plus souvent entendu à propos de ce groupe [363] – et à leur foi dans la musique qu'ils produisent [364] . Ils retrouvent alors ce qui donnait un sens au rock, et ce toutes époques confondues : exprimer les préoccupations de son public – l'ennui adolescent et son combat par la musique [365] .

Ce phénomène éditorial du retour du rock est la conséquence de la fin du cycle expérimentaliste – qui demandait toujours de la nouveauté – définissant les années 90. Dès 2000, *Technikart* précise que si ***« c'est essentiellement dans le champ électronique qu'aujourd'hui la musique trottine de l'avant »***, cela ***« n'empêche pas cette constatation: ce mois-ci, ce sont des disques pop qui tiennent le mieux la rambarde »*** [366] . Un disque rock redevient appréciable même s'il n'est pas novateur, et peut ainsi être préféré à un disque techno expérimental [367] . Rock, techno, classicisme, expérimentation, l'époque des purismes semble terminée, et avec elle celle des

[362] ***Les raisons, simples, en sont une démarcation de la norme jeuniste – friande de rap et de hard premier degré que la critique rejette – qui invitent les membres du groupe à « évite[r] soigneusement toute interaction excessive avec le rap et dédaigne[r] les clichés éculés du punk-rock comme le glamour macho bidon du hard-rock d'antan ».***

[363] Et de tout autre groupe présenté comme « sauveur du rock'n'roll », c'est-à-dire capable de le jouer comme si l'on avait oublié, public et artiste, que cette musique a sûrement déjà été entendue. La force scénique de groupes de ce genre, dont le plus grand représentant serait le Jon Spencer Blues Explosion (« ***actuellement l'un des meilleurs groupes live au monde, voire le meilleur*** »), est de faire abstraction de tout le poids historique que l'on peut mettre dans le rock et de l'interpréter comme s'il était en train d'être inventé. Cf. Romance, Laurence, "Le rock and sex de Jon Spencer", *Libération*, 24 novembre 1998, p41.

[364] Une foi qui permet aux artistes de prononcer des phrases exemplaires d'une « ***philosophie primale*** » : « ***Le rock'n'roll est une thérapie (…), il fouette les sangs et fait pleurer l'âme. Il fait battre le cœur au bon tempo, sans rien détruire. Le rock est sublime***.» In Romance, Laurence K., "At the Drive-In fait son cinéma", *Libération*, 1er décembre 2000, p.41.

[365] L'adolescent des années 90 a peut-être plus d'opportunités ludiques que celui des années 60-70, il n'en reste pas moins soumis à l'ennui, justement en raison de cette pluralité de possibilités qui s'annulent les unes les autres.

[366] ***Un disque comme celui de Grandaddy (The Sophtware Slump) permet de reconnaître que s'il n'y a « pas de quoi crier au génie transcendantal, [il n'est] pas question de passer à côté non plus ». Sabatier, Benoît, "Grandaddy", Technikart 42, mai 2000, p110.***

[367] Le classement de fin d'année du magazine *Trax*, spécialisé dans les musiques électroniques, va finir d'asseoir cette ultime transformation de goût : parmi ses choix (Leila, *Courtesy of choise* ; Amon Tobin, *Supermodified* ; Sigur Ròs, *Agaetis birjun*, Radiohead, *Kid A*), au moins deux artistes ne sont pas foncièrement affiliés à la scène techno.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

ostracismes qui imposait à une époque donnée d'apprécier telle musique précise. Comme l'exprime un lecteur de *Rock&Folk* suite à l'interrogation du rédacteur en chef :

Etre rock en l'an 2000 ? C'est pouvoir écouter le Wu-Tang-Clan [rap] après le dernier Nashville Pussy [rock texan]. C'est aller voir le Jackie Chan [film de kung-fu] en attendant le nouveau Lars Von Trier [film d'auteur]. C'est aimer Lou Reed et Dr Dre, Bowie et Ol' Dirty Bastard [classic rock et rap] [soit apprécier des styles qui jusqu'ici étaient séparés en chapelles sans liaison possible sous peine d'excommunication] (…) Je crois qu'être rock en l'an 2000, c'est être foncièrement paradoxal. [368]

La révolution techno a surtout imposé une ouverture musicale hors des territoires du bon goût délimités par la presse spécialisée. Toutes les possibilités de références deviennent acceptables, le second degré n'est plus disqualifiant, bref la « postmodernisation » du rock est assumée : la conscience de l'impossibilité technique de réellement innover accrédite le jeu sur les influences. Cette intellectualisation de la musique conduit même à un phénomène d'apparence réactionnaire : le rock dans sa simplicité la plus élémentaire est de nouveau susceptible de qualités. Même s'il n'apporte rien de nouveau, même s'il a déjà été entendu, sa capacité à créer de l'émotion est désormais suffisante. La presse spécialisée déculpabilise le genre de ses limites esthétiques en le débarrassant de son complexe de modernité, de soumission à la logique d'avant-garde : la musique peut faire du sur place ou même regarder vers le passé et y trouver son bonheur. La recherche de la médiation musico-sociale amène ainsi à des conséquences avant tout esthétiques : le rock devient un lieu de références, d'érudition. Il devient une culture au sens esthétique du terme. Ce dont la presse rend compte en élargissant ses propos aux domaines extramusicaux.

3. Le continent perdu : la culture rock

a. Se positionner dans le monde culturel

L'attrait de la reconnaissance officielle

Si l'on interroge un musicien sur ses « ***racines rock*** », sa réponse ressemble souvent à celle donnée par le leader des Black Crowes :

Albert Camus, Sly Stone, Robert Johnson, Marlon Brando, Gram Parsons... il y a tellement de trucs... les photos de Robert Franck... parfois des trucs négatifs aussi. Tiens, la première fois où tu prends un marron sur le nez, mmmhhh, tu goûtes ton propre sang... et c'est bon ! Ca, c'est une expérience rock'n'roll. Et puis il y a les gens avec qui tu couches. Ceux avec qui tu voudrais coucher surtout... [369]

Autant de références qui dépassent largement le strict champ musical pour intégrer des

[368] ***Courrier des lecteurs, "Etre rock (suite)", Rock&Folk 398, octobre 2000, p10.***

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

personnalités issues des domaines littéraire et cinématographique, voire des sensations pures sans référents culturels. Si en effet, la décennie 90 éprouve certaines difficultés à rassembler les amateurs autour d'une seule entité musicale, connaissant plutôt un éparpillement en une flopée de tribus (techno, rap, adult rock [370] , grunge, néo-metal, etc.), les acteurs du rock semblent préférer avancer des références extramusicales. Car celles-ci, en dépassant justement les seuls critères musicologiques, sont capables de cristalliser les aspirations de l'ensemble d'un public qui ne fait plus que se croiser, ne trouvant plus d'incarnation musicale autour de laquelle se rassembler.

Les musiciens rock (compris dans le sens large, c'est-à-dire englobant les artistes techno rap rock) ont toujours aimé frotter leurs compétences à des arts considérés comme plus nobles par l'intelligentsia culturelle. Déjà les années 70 et le rock progressif avaient avancé des pistes où le désir des jeunes compositeurs de se mêler aux grands noms de la musique *sérieuse* se faisait au détriment de toute modestie. La techno, instituée musique du progrès (avec les limites évoquées d'un tel statut), n'échappe pas à cette prétention, d'autant que comme à l'époque du rock triomphant, cet appel à la conciliation peut être le fait de représentants de la musique classique cherchant à s'attirer les faveurs d'un public nouveau [371] . Outre la musique classique, la musique électronique s'intéresse aussi à la musique contemporaine, avant-gardiste, au sein de laquelle elle se découvre des précurseurs comme Stockhausen [372] .

De telles tentatives de rapprochement entre musique techno et culture légitime cachent un désir de reconnaissance culturelle typique du rock, même s'il n'est pas toujours validé par le tuteur choisi [373] . Sous couvert de mission pédagogique [374] , ces entreprises des musiques électroniques veulent ainsi ***« démontrer que la techno peut servir à autre chose qu'à danser au milieu de la nuit »***. La volonté de la musique électronique de se débarrasser d'une étiquette dance trop limitative [375] et d'accéder alors

369 ***Manœuvre, Philippe, "Corbeaux Noirs sur Dallas", Rock&Folk 304, décembre 1992, p34-40.***

370 Ou classic rock, c'est-à-dire le rock joué par les artistes issus des années 60-70 qui soit célèbrent leur jeunesse perdue soit assument leur vieillissement dans leurs chansons.

371 Le succès du festival techno *Borealis*, attirant plus de 20 000 personnes à Montpellier, a par exemple intéressé le directeur de l'orchestre Philharmonique de cette ville, René Koering, connu pour son désir d'élargir son public et sa programmation. Dans cet exemple précis, c'est le directeur de l'orchestre philharmonique qui initie la collaboration par une requête simple : ***« totale liberté, «mais pas quarante-cinq minutes de binaire»*** », à laquelle les DJsManu le Malin et Torgull répondent en livrant« ***cinq sections musicales, dont deux statiques, et trois autres sur un tempo continu. René Koering a ensuite analysé les compositions sur ordinateur et conçu une partition d'orchestre concertante*** », afin que DJs et orchestre se répondent lors de la représentation scénique. Dahan, Eric, "René Koering veut faire Le Malin", *Libération*, 4 août 2000, p27.

372 Cette fascination pour l'avant-garde artistique n'est d'ailleurs pas nouvelle dans le rock. Alors que le monde techno s'enorgueillit d'offrir ***« une incursion dans la grande musique »*** en invitant dans la programmation du festival *Sonar* de Barcelone avec une figure artistique telle que Stockhausen, les critiques rappellent qu'avant d'être « ***cité comme une référence par les plus intéressants bricoleurs électroniques d'aujourd'hui*** », le vieux maître déjà « ***fascinait l'avant-garde rock des années 70 (Zappa , Kraftwerk , Can)*** » – rappel qui permet à la critique d'inscrire un peu plus la techno dans l'histoire globale du rock. Bernier, Alexis, "Trois jours à la pointe de l'électronique", *Libération*, 14 Juin 2000, p42.

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

à une reconnaissance culturelle, rappelle effectivement ce qui est arrivé au rock au moment de sa gloire contre-culturelle, lorsque des groupes comme Deep Purple ou Pink Floyd faisaient appel à des orchestres classiques pour asseoir la légitimité de leur musique. Nous y retrouvons la spécificité du rapport du rock à la reconnaissance officielle, qui unit dandysme et prosélytisme :

Un courant esthétique est défendu parce qu'il échappe aux récupérations de la culture et de l'industrie [et dans le même temps ses défenseurs se consacrent] à ennoblir toute [cette] part "basse" et populaire du cinéma [376] . (…) Un tel programme illustre, une fois de plus, un paradoxe éternel qui veut que ceux qui apprécient un cinéma parce qu'il n'est pas consacré par la culture ne peuvent pas supporter qu'il ne soit pas reconnu par celle-ci. [377]

Le rock se définit par son opposition à la norme culturelle, notamment à celle établie par la culture légitime. Mais paradoxalement, il souffre de ne pas être pris au sérieux par celle-ci et multiplie les tentatives d'obtenir de son ennemie déclarée une reconnaissance officielle. Laquelle lorsqu'elle est obtenue, dernier paradoxe, suscite la désapprobation des observateurs qui crient à l'officialisation (comprendre à la récupération par la culture légitime – donc à la trahison de l'identité originelle : l'opposition à cette même culture légitime).

Le rock, culture commune des jeunes artistes

[373] Stockhausen est interrogé à ce propos sur ses sentiments vis-à-vis de la techno qui l'honore : ***« Que connaissez-vous de la techno? - Certains musiciens m'ont contacté ces dernières années (…). Je leur ai demandé pourquoi ils répétaient un même intervalle ou une même mélodie pendant cinq minutes, et ils m'ont répondu qu'ils ne faisaient pas de la musique au sens traditionnel, mais cherchaient à créer un état de transe, à conduire l'auditeur à un état de stupéfaction, comme avec la drogue. Pour connaître la musique de Bali et d'Amérique du Sud, il me semble qu'il y a toujours de la part de l'auditeur une demande de variation en matière de rythme, d'harmonie ou de mélodie. Les musiciens techno se satisfont d'une «atmosphère» comme ils disent, mais l'atmosphère passe. (…) - Vous n'êtes donc pas sensible au caractère minimaliste et répétitif de la techno... - Les musiciens techno sont pour moi des primitifs. Il faut qu'ils développent harmonie, timbres et formes. Le pari, c'est d'envisager des ensembles de plus en plus gigantesques, d'explorer des processus acoustiques sur des durées de plus en plus longues, je ne crois pas que la répétition soit une valeur en musique. »*** Dahan, Eric, "Stockhausen fait décoller Sonar", *Libération*, 14 Juin 2000, p42.

[374] L'artiste techno Jeff Mills propose ainsi en 2000 un projet excitant : « ***un monument du cinéma [Metropoolis de Fritz Lang] revu par un maître de la techno*** », qu'il justifie ainsi : « ***Si mon travail peut faire sortir Metropolis des cinémathèques et lui faire rencontrer un nouveau public, j'en suis heureux*** ». (et suivants) Bernier, Alexis, "«Metropolis» puissance Mills", *Libération*, 14 octobre 2000, p41.

[375] L'article de *Libération* relève que Jeff Mills « ***est surtout un musicien soucieux de faire évoluer cette techno qu'il a contribuée à créer. «Je crois que nous sommes un peu responsables si notre musique est encore trop souvent uniquement associée à la danse. »*** ».

[376] L'article originel est consacré au cinéma de kung fu, mais les parallèles avec le rock sont constamment justifiés (« la cinéphilie ressemble parfois [en fait dans les cas où elle est consacrée aux sous-genres] au dandysme rock »).

[377] Rauger, Jean-François, "Septième art martial", Les Inrockuptibles 90, 5 février 1997, p32-33.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Je me suis intéressé jusqu'ici aux cas de musiciens qui essayent d'ouvrir leur pratique à des domaines extramusicaux. De telles attitudes ont pour elles d'ouvrir leur public à d'autres formes artistiques, mais ce ne sont pas elles qui forment l'essentiel de la culture rock. Cette dernière est surtout le fait de productions artistiques non musicales qui sont reconnues par la presse spécialisée et son public comme identitaires, rapprochements rendus possibles parce que ces œuvres ont pour elles de présenter une culture commune aux amateurs de rock. De jeunes artistes s'exprimant autrement que par la musique reçoivent l'adjectif rock parce qu'ils partagent des références avec le monde rock [378] . Les individus élevés dans la pop culture (terme anglophone plus large – car dépassant la seule musique – que l'expression française culture rock) ne se sentent plus obligés de s'exprimer à travers le média fondateur de celle-ci, la musique, et intègrent toutes les disciplines artistiques populaires, et en premier lieu le cinéma et la littérature. Citons quelques exemples pour asseoir notre propos.

Le réalisateur français Olivier Assayas, interrogé sur l'origine de sa passion pour son art, reconnaît par exemple que ***« le moment où le rapport au cinéma devient conscient, où il me renvoie à moi-même, me donne une image contemporaine qui ait un sens pour moi, ce moment passe par le rock : le cinéma indépendant américain de la fin des années 60, Monte Hellman, Easy rider, qui alliait rock, cinéma moderne, contre-culture. »*** Le rock est fondateur de sa vocation artistique, mais son art n'en est pas pour autant musical. Ce qui ne l'empêche pas de célébrer la valeur culturelle de cette musique [379] , et de reconnaître la première de ses qualités : le fait de représenter le moyen d'expression privilégié de la jeunesse, plus que tout autre média, ce qui peut se révéler ainsi d'un apport important pour toute œuvre non musicale [380] . Un jeune autre réalisateur français, Olivier Dahan, précise ainsi lors de la sortie de son film *Déjà mort* (film suivant les pérégrinations d'une jeunesse dorée mais désœuvrée) : ***« pour moi, la musique reste la manière la plus aérienne, plus que les images et les mots, de communiquer la psychologie des personnages. »*** [381] Le principal est dit ici : la musique est une couleur essentielle de la peinture de l'époque que veulent produire ces cinéastes. Essentielle non seulement parce qu'elle fait partie

[378] Le réalisateur de cinéma Gregg Araki a ainsi droit à une présentation physique éclairante sur sa personnalité : « ***Jeans troués, rangers aux pieds, débardeur qui dévoile une musculature bronzée et tatouée, bière à la main, affalé de tout son long sur un canapé, Gregg Araki laisse une première impression de sale gosse américain caricatural, l'un de ces "brats" pourris gâtés des banlieues gazonnées douillettes et ennuyeuses, zombies de la pop-culture américaine à la Beavis & Butthead accrochés à leur univers MTV/bagnoles/rock/junk-food.*** » Kaganski, Serge, "Les amants de la nuit", *Les Inrockuptibles* 32, 15 novembre 1995, p38-39.

[379] « ***Lorsqu'on habite en huis clos, coupé du monde, le rock sert à nous donner des nouvelles du monde. (…) quand il est bon, le rock a une manière de saisir au vol des choses d'aujourd'hui, de formuler des sentiments que je sentais et que je ne parvenais pas à exprimer. »***

[380] Kaganski, Serge et Marchais, Dominique, "Le cinéma d'auteur est un espace de liberté", *Les Inrockuptibles* 79, 13 novembre 1996, p54-58.

[381] ***Péron, Didier, "Déjà Mort, Génération X", Libération, 22 Avril 1998, p30.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

intégrante du quotidien des personnages du film, mais aussi parce qu'elle permet de signifier à l'écran leur psyché.

Arrêtons-nous enfin sur la réception d'un film dont l'auteur est un pur produit de cette pop culture. Pour le journaliste des *Inrockuptibles*, *Doom generation* de Gregg Araki nécessite la connaissance de la culture rock pour être apprécié : soit on aborde l'œuvre avec sa seule culture cinématographique, et on n'en relève que les limites, soit on fait intervenir sa culture rock et y découvre une force inconnue du premier critère [382] . Le rock est devenu au fur et à mesure que l'on avance dans son histoire, par son caractère référentiel de plus en plus marqué, une culture parmi les autres. Il finit ainsi par apparaître comme un acquis à posséder pour avoir la panoplie complète de l'homme cultivé soucieux de comprendre toutes les formes culturelles de son temps. Les artistes éduqués à la pop culture, qui jusqu'ici étalaient leur vision du monde et leurs sentiments dans la musique, se tournent désormais vers d'autres médias : les éléments rock sont désormais présents dans tous les domaines de la culture. Celui qui veut appréhender le rock en sa totalité doit par conséquent ne plus se cantonner à la seule pratique musicale. Parce qu'avec ces créateurs, l'identité du rock s'est déplacée de la musique vers d'autres formes artistiques, notamment cinématographiques.

L'histoire du rock regorge d'exemples de musiciens qui ont essayé, dans un désir de légitimation culturelle, de créer des passerelles avec des arts plus nobles. Ces références nous apprennent que la presse spécialisée a toujours été sévère avec ces tentatives, ce qui se confirme avec la réception des tentatives actuelles. De fait, il paraît plus légitime de chercher une reconnaissance culturelle dans l'influence que peut avoir le rock auprès d'artistes n'utilisant pas le média musical. Le cinéma présente les exemples les plus flagrants de la justesse de cette approche, ainsi que nous allons le voir.

b. Le cinéma rock n'est-il qu'une question de bande-son ?

Typologies des films rock

Historiquement, le cinéma s'est intéressé au rock (et surtout à son public) dès son apparition [383] , et les rapports entre la musique de jeunes et l'industrie cinématographique ne sont pas un élément spécifique des années 90. Mais il est important toutefois de s'y attarder car, en ces temps où la musique ne semble plus suffisante pour professer seule une identité de la chose rock, les éléments auxquels elle s'associe sont d'une aide précieuse quant à la reconnaissance de celle-ci. Les œuvres non musicales nous en apprennent ainsi plus sur l'identité propre du rock parce qu'elles débarrassent sa question des seuls critères musicaux (dont nous avons auparavant reconnu avec la techno

[382] « O***n peut regarder le film d'Araki avec un œil de cinéphile, repérer toutes ses références et constater que Doom n'est pas vraiment à la hauteur de ses écrasants modèles. Mais on peut aussi se laisser porter par le film, aspirer son énergie fondée sur la sacro-sainte matrice sex & drugs & rock'n'roll .*** » Kaganski, Serge, "Les amants de la nuit", *Les Inrockuptibles* 32, 15 novembre 1995, p38-39.

[383] Nous reviendrons plus tard sur ces liens (Partie III, Chapitre 8, Point b)

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

l'ouverture). Plusieurs catégories de films produits au cours des années 90 sont retenues par la presse rock comme digne d'intérêt pour leurs lecteurs, c'est-à-dire faisant appel à leur culture spécifique et pouvant l'enrichir en devenant de nouvelles références. On peut plus précisément distinguer deux types de productions cinématographiques capables d'amener le public rock dans les salles obscures, grâce aux références culturelles chargées de valeurs identitaires qu'elles présentent : les films nostalgiques et les films générationnels (peut-être les plus importants).

Les films nostalgiques

La classe des films nostalgiques est celle qui se rapproche le plus de l'idée première que l'on se fait d'un film rock : son scénario est centré sur ou situé dans le milieu de la musique populaire. Le sujet principal, par-delà les intrigues scénaristiques qui nous fait suivre telle ou telle destinée particulière, en est le rock et/ou ses grandes figures, dans ce que l'on pourrait nommer des reconstitutions historiques si le terme ne semblait pas si froissant pour le milieu (car reconstituer, c'est reconnaître que les faits reportés font partie de l'histoire, c'est donc accepter sa vieillesse, chose toujours difficile pour une culture qui se *veut de la jeunesse*). Dans cette catégorie se classent en premier lieu les biopics, ou biographies filmées de célébrités, genre apprécié aux Etats-Unis (car à travers ces faits de gloire rock, c'est peut-être la seule manifestation d'une véritable culture américaine qui est célébrée). Plusieurs projets sont ainsi bâtis sur le désir de raconter la vie d'un artiste, comme par exemple les films consacrés à Jim Morrison (*Les Doors*) ou à Tina Turner (*Tina*), mais ce ne sont la plupart du temps que des hagiographies qui capitalisent sur des mythes déjà existants et ne font que provoquer les foudres des gardiens du temple. En effet, lorsque l'on touche à l'histoire du rock, il faut s'attendre à une levée de boucliers des critiques qui se font une joie de relever toutes les erreurs (souvent effectuées à cause de la fascination des auteurs du film pour leur sujet), qu'elles soient historiques ou esthétiques [384] .

Deuxième type de film nostalgique : celui qui cherche plus à rendre compte de l'ambiance d'une époque que de la vie d'une star. Ce choix permet de recourir à la fiction pour élaborer son scénario, et ainsi de se mettre à l'abri du courroux des historiens que sont devenus les critiques spécialisés. Plusieurs exemples existent [385] , mais nous allons nous concentrer sur le cas du film de Todd Haynes, *Velvet Goldmine*, aux prétentions similaires [386] . Lorsque la chronique de *Libération* précise qu'il est ***« un film à se mettre d'urgence en tête pour cette fin de millénaire où on nous injecte l'anesthésique puissant du renoncement sur l'air lancinant du le monde a changé, entendez vous***

[384] Il existe toutefois des possibilités de films biographiques sur le rock. Le réalisateur peut faire le choix, comme dans *Backbeat* consacré aux jeunes années des Beatles, de se concentrer sur les zones d'ombre ou les à-côtés des figures mythiques du rock (ici les années de formation à Hambourg), pour ne pas avoir à pratiquer l'exercice périlleux de la mise en image d'un mythe. Cf. Bigot, Yves, "A day in the life of Stu", *Libération*, 15 Juin 1994, p42-43.

[385] Notamment le film *Presque Célèbre* qui narre les aventures d'un jeune rock-critic américain accompagnant un groupe fictif dans les années 70 : en évitant d'avoir à rendre compte d'une légende précise du rock, il fournit une peinture quasi inattaquable de l'époque. Cf. Azoury, Philippe, "*Presque Célèbre*, presque critique", *Libération*, 21 mars 2001, p41.

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

ne pourrez pas changer le monde », le projet derrière tout bon film rock nostalgique se dévoile : interroger la jeunesse sur l'époque à l'aide d'une autre époque mythifiée. Le film rock est, fondamentalement, un film de jeunes, pour les jeunes actuels. Ce qui pourrait paraître étrange lorsque la jeunesse est évoquée dans un contexte historique passé, mais on ne parle pas ici d'une jeunesse passée qui a vieillie ou d'une jeunesse actuelle qui est par définition éphémère. On ne cherche d'ailleurs pas à opposer l'une à l'autre, on entend plutôt fournir au spectateur des critères culturels (plus que sociologiques) qui lui permettent de se savoir appartenir de la jeunesse, de reconnaître en lui cette part d'identité par son accord avec le propos du film. [387] Ainsi, en filigrane des bons films rock, et donc du rock en sa totalité, c'est une certaine identité de la jeunesse qui doit être définie, identité particulière parce que triant par delà les apparences les *vrais* jeunes des *faux*, ceux qui partagent cette notion abstraite de rock et ses références avec d'autres individus pourtant socialement et sociologiquement différents.

Une fois ce caractère électif assumé, compris par tous les acteurs du film (et par acteurs il faut ici comprendre ses créateurs mais aussi son public qui *sait* de ce dont parle indirectement le film), peuvent s'avancer des idées à l'encontre de ce que pense la masse, proches de ce que serait une idéologie de la jeunesse. Un film comme *Velvet Goldmine* refuse ainsi de succomber à l'impératif adulte du sens (la drogue n'y est pas condamnée), parce qu'il s'assume comme immature, comme dandy, ***« seul dans ses délires, c'est-à-dire extrêmement peuplé »***, notamment lorsqu'il présente sa « ***plus belle scène*** », « ***une cérémonie secrète où un adolescent s'enferme dans sa chambre pour écouter le disque de son idole adorée*** ». [388] Un film rock est donc un film qui assume sa futilité (son irresponsabilité) aux yeux du grand public, car il ne fait que parler de cas individuels qu'il ne prétend pas montrer en exemple. Mais il faut comprendre que ces cas, s'ils ne sont pas exemplaires, sont symptomatiques de la jeunesse rock, et vécus par des milliers d'autres individus intimement. Un bon film rock, comme le rock en son ensemble, parle donc du présent de l'expérience rock (le rapport intime avec la musique), tandis qu'un mauvais mythifie le passé [389] .

Notons que des films ne touchant pas spécifiquement au monde du rock peuvent par contre l'être, tel le *Boogie Nights* de Paul Thomas Anderson (consacré au milieu pornographique de la fin des années 70 américaines), preuve de l'indépendance du terme vis-à-vis de son origine musicale. Pourquoi un tel film est-il susceptible d'intéresser le public rock ? Parce qu'il met en scène un autre élément important à la compréhension de l'identité du rock : le groupe, où se rassemblent des individualités en marge contre la masse, tels que se fantasment les amateurs de rock. Les héros du film (des acteurs de

[386] Le scénario se concentre sur le milieu rock (la scène glam-rock anglaise du début des années 70) sans pour autant sombrer dans une tentative de reconstitution historique (c'est une fiction revendiquée comme telle, refusant de citer des personnes réelles), avec en tête le précepte principal de ce type d'entreprise : rendre à l'écran un peu de l'excitation de l'époque.

[387] Pour apprécier un film rock de cette trempe, « ***il suffit, ce qui est assez fréquent, d'être jeune, ce qui n'est jamais ni une étape idyllique ni - ce qui revient au même -, un sale état, les deux cas de figure exigeant, vieille argutie réactionnaire, d'être mûris ou dépassés. Etre jeune, c'est sans cesse le devenir »***.

[388] Lefort, Gérard, "La verve des étoiles", *Libération*, 9 décembre 1998, p4.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

films pornographiques, donc) forment un groupe en marge, qui ne survivent que grâce à leur ***« solidarité entre Freaks, construite par le regard des autres. »*** [390] Que la musique vienne illustrer le propos n'est qu'un surlignement de l'identité du film : il est rock, parce qu'il interroge la notion de groupe, de communauté formée à l'encontre de la culture et de l'idéologie dominante. Il est rock aussi pour une autre raison : il s'assume avec ses propres références [391] , refusant de juger ses personnages de toute faute vis-à-vis d'une morale que le groupe n'a pas choisie puisqu'il s'est forgé ses propres règles [392] .

Les films générationnels

Si les films rock intéressent autant la production cinématographique au cours des années 90, c'est parce que, outre le fait que ses décideurs ont grandi avec le rock, les plus grands consommateurs de films en salle sont justement les jeunes. Pour les studios hollywoodiens, l'équation est simple : film rock = film pour les jeunes, or jeunes = entrées, donc film rock = entrées. Sauf que, comme nous avons essayé de le démontrer avec les films nostalgiques, un vrai film rock a une conception bien particulière de la jeunesse, que nous pourrions rapidement résumer à une jeunesse d'esprit plus qu'à une jeunesse d'âge. Ce qui est loin de former un public suffisant pour produire un succès commercial. Le système hollywoodien se tournant vers son histoire, il se rend compte que nombre de ses succès inattendus l'ont été parce qu'ils rencontraient les aspirations des jeunes générations de l'époque. Tel est le film générationnel, objet culturel conçu pour (et par, dans le meilleur des cas) la jeunesse actuelle, celle-ci prise dans son plus simple caractère : l'âge (12-25 ans). Les données culturelles qui s'y raccrochent ne sont sommes toutes que secondaire : la musique n'est pas obligatoirement au centre du sujet du film, elle peut même en être absente. Mais ces films générationnels sont des films sur les jeunes, répondant aux aspirations des jeunes du moment, décrivant l'époque directement, sans l'artifice de se référer à une époque passée.

Les films générationnels sont une sorte de tradition cinématographique, qu'un article de *Technikart* s'est amusé à recenser. En allant chercher ses origines dans l'entre-deux-guerres avec un film avertissant les parents des dangers de la marijuana

[389] Le film *Studio 54*, consacré aux fameux club new-yorkais des années disco, apparaît ainsi surtout comme un objet nostalgique impuissant, n'exprimant que le regret d'une époque révolue que l'on ne connaîtra plus, un pauvre « c'était mieux avant » qui se complaît à reconnaître l'impuissance du moment. Si ce genre de film est rock, il l'est dans le sens que risquait de prendre ce mot au début de la décennie, lorsqu'il s'appliquait à une forme musicale sclérosée. Ceci se traduit clairement dans le traitement médiatique que subit le film *Studio 54* : les rédacteurs en tirent surtout l'occasion de consacrer de longs papiers sur les heures de gloire de la boite de nuit qui donne son titre au film, se contentant d'expédier en quelques lignes la critique de l'œuvre cinématographique en elle-même. Ce type de film est à l'opposé de ce que l'on peut espérer d'un film rock, même s'il en présente de l'extérieur toutes les facettes. Dahan, Eric, "A film peu érogène, héros chaste", *Libération*, 14 juillet 1999, p22.

[390] (et suivants) Séguret, Olivier, "Quand Hollywood bandait à part", Libération, 18 mars 1998, p32.

[391] « ***Ni immoral ni moraliste, le film se garde bien de juger ses personnages, d'un passé si proche, au nom d'un présent bien incertain. En cela, il est fidèle à l'innocence qu'il se propose de restituer.*** ».

[392] Le fameux *to live outside the law you must be honest* dylanien cité par Philippe Manœuvre.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Reefer Madness), le journaliste délimite d'entrée ce type de film : son rôle est de marquer une opposition nette entre la jeunesse et le reste de la population, symbole de l'autorité à tourner en ridicule (puisque le projet d'origine, la dénonciation adulte d'un mal frappant ses enfants, est transformé en « ***film de propagande à hurler de rire*** »). Le deuxième film cité est bien évidemment *Easy Rider*, phénomène culturel qui a fait prendre conscience aux studios hollywoodiens du potentiel commercial de ce genre de film, et qui a instauré les règles du genre [393] . On poursuit ainsi le parcours historique *(Saturday Night Fever* et le disco) pour arriver aux années 90 et à *Singles* (qui marque l'importance qu'ont les détails dans la reconnaissance du statut générationnel, puisque seuls la présence du « ***son gras des grattes nirvanesques*** » et la localisation à Seattle, capitale grunge, distingue ce film consacré à « ***de bien sympathiques amourettes*** ») et *Trainspotting*.

Le film de Danny Boyle mérite qu'on s'arrête plus longuement sur son cas. Attendu comme le film générationnel du mouvement techno, il semble présenter les qualités requises au titre en ***« adapt[ant] le roman culte d'Irvine Welsh sur une tribu de junkies à Edimbourg fuyant toute catégorisation sociale »***. Mais il se révèle au final manquer à l'une des règles du film rock, en se concluant par ***« un pensum glauque sur la mauvaise tournure des vies dans la triste Glasgow entre chômage et déboires sexuels » .*** [394] Le retour d'une morale externe au groupe fait refluer toute la sympathie que pouvait provoquer le propos initial du film. Le réalisateur ne suit pas les aventures du groupe de l'intérieur, mais d'un point d'observation extérieur qui rebute la critique rock. S'il ne mérite pas ainsi l'étiquette de film rock dans le sens idéologique du terme (reconnaissance de la toute-puissance morale du groupe), il reste néanmoins un film générationnel parce qu'il marque une date (1996) à partir de laquelle est vulgarisé le passage de relais entre le rock indépendant qui régnait chez les jeunes en Angleterre (et par-delà, dans le monde rock) et la techno [395] . Enfoui sous son scandale marketé de *film de drogués*, l'œuvre de Danny Boyle garde un niveau de lecture intéressant pour les amateurs de musique, et pour ceux qui veulent y trouver une identité de l'époque. [396] Idéologiquement, le premier film générationnel techno serait plutôt *Human Traffic*, qui sort

[393] « ***En parfaits témoins-malgré-eux, Dennis Hopper et Peter Fonda enregistrent en direct live depuis leurs choppers vrombissants les mutations sociales d'une époque troublée. A quoi reconnaît-on un film générationnel ? Quand des millions de spectateurs prétendent que leur vie a changé après ça.*** ».

[394] ***Péron, Didier, "Trainspotting, l'overdose", Libération, 19 Juin 1996, p33.***

[395] Ce que relève un dossier des *Inrockuptibles* consacré au phénomène, qui cite le film : « ***"L'Angleterre a changé, la musique a changé, même les drogues ont changé. Et ton Ziggy Pop, il est mort." Ainsi se fait, dans le film Trainspotting , le passage de relais entre deux générations, du rock à la dance.*** » Narlian, Laure, Smagghe, Ivan, Blot, David, Davet, Stéphane, Norot, Anne-Claire et Beauvallet, JD, "Last night a DJ saved my life", *Les Inrockuptibles* 67, 7 août 1996, p12-13.

[396] Remarquons au passage que les films ayant pour sujet la drogue s'attirent souvent l'attention de l'intelligentsia rock, ce qui révèle un rapprochement au moins discursif entre la musique et la drogue (que l'on pourrait assimiler à la vieille fascination du rock pour l'autodestruction). *Technikart* parle ainsi du film *Requiem for a dream* comme « beaucoup plus que le meilleur film sur la drogue jamais tourné, pour longtemps notre film de chevet ». Haddad, Léonard, "L'enfer est à nous", *Technikart* 50, mars 2001, p66-68.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

quatre ans après le film précédent [397] .

Si *Human Traffic* plaît, c'est bien parce qu'il est une « ***réponse hédoniste au cauchemar de Trainspotting*** », ne commettant pas ses erreurs : « ***Point de regrets rock ici, et surtout pas de morale post-cure de désintox*** », les personnages vivent dans la « ***culture week-ender*** » et ne sont pas condamnés pour cela. Mieux, le film est véritablement générationnel en ce qu'il ose assumer le présent en séparant les aînés, se présentant comme « ***la réponse d'une génération à une autre, celle d'un adolescent attardé qui ne comprend pas pourquoi Irvine Welsh a écrit Trainspotting sur fond de reproche ouvrier, alors que lui n'a même pas à en vouloir à la club-culture et ses mauvaises habitudes puisque c'est, dans l'Angleterre nuageuse, la seule qui lui soit promise*** » [398] . Il apparaît ainsi que la principale différence entre les deux films se situe autour de la notion de légitimité : qui parle dans ces films ? Est-ce un membre des groupes présentés au public ou une personne extérieure à ceux-ci et qui va de ce fait les envisager avec des critères autres ? Pour *Libération*,

le grand mérite de ce (tout) petit film est de nous éviter le moralisme rampant de l'insupportable Danny Boyle. (…) Sortir la nuit avec ses amis et se mettre en vrac (selon la terminologie en vigueur), ce n'est pas forcément toujours sordide. (…) Justin Kerrigan aime ses personnages, aussi crétins soient-ils. Il prend clairement partie pour eux contre la famille, les patrons, les institutions.

Ce respect du film pour ses personnages, cette sincérité qui est retranscrite à l'écran et qui permet au spectateur de s'y reconnaître [399] , tout concourt à la réussite du film, parce que ceux qui parlent (les auteurs du film) partagent la même culture que ceux qui écoutent (leurs spectateurs). Ce qui suffit pour rendre une telle entreprise ***« qui a tout l'air d'un produit industriel formaté pour encaisser rapide [mais qui] se révèle un film parfaitement sincère, pas très bon mais sincère »*** [400] , très acceptable selon les critères rock. [401]

Ces exemples cinématographiques nous ont ainsi permis de relever ce qui pourrait former une idéologie de la jeunesse que la seule musique, du fait de son évolution au cours de la décennie (recours à la forme instrumentale – notamment avec la techno – au détriment du texte), n'arrivait plus à exprimer clairement (ce qui ne remet pas en cause son mérite de traduire le sentiment de chaos et de perte de sens du monde ressentie par

[397] C'est *Technikart*, référence en matière électronique, qui le dit : « ***C'est le «film qui vous ressemble» du moment. Tous les codes (couleurs, vêtements, musique) en vigueur aujourd'hui dans la pub ou le design y sont répertoriés. A l'approche du week-end, des jeunes gens fringués Gap (un DJ, un vendeur, un dealer, deux filles) font le plein d'ecstas et embarquent pour une virée d'enfer. Avec le consentement du réalisateur Justin Kerringan, c'est leur grande montée et leur grande descente qu'ils nous font partager en s'adressant à la caméra.*** ». Rozovas, Benjamin, "Les films générationnels, Cartographie", *Technikart* 43, juin 2000, p18-19.

[398] Azoury, Philippe, "The (week) end", *Les Inrockuptibles* 247, 13 juin 2000, p42.

[399] « C***eux qui se sont déjà surpris à raconter à 7 heures du matin leur vie à un coussin auront plus d'une fois l'occasion de se marrer en se reconnaissant à l'écran. Les autres resteront certainement nettement plus perplexes*** »

[400] ***Bernier, Alexis, "Human Traffic, c'est ecsta", Libération, 14 juin 2000, p39.***

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

la jeunesse) : l'importance des notions de jeunesse et de groupe, qui se définissent par l'opposition à la norme sociale et à sa morale, et n'acceptent de se soumettre qu'à une morale interne.

Dans le cinéma comme dans la musique, la citation règne : le cas Tarantino

La musique rock des années 90 est devenue citationnelle : son cinéma ne peut que l'être aussi, comme nous allons nous en rendre compte. Hors des deux catégories précédemment définies, il existe ainsi un autre type de films susceptibles d'attirer le public rock, mais qui ne sont pas à proprement parler des films rock, plutôt des films destinés au grand public qui présentent des références identitaires marquées. Les plus évidents sont ceux qui parsèment leur bande sonore de musique rock, voire intègrent dans l'intrigue principale des éléments rock (concerts, présence d'une star) dans un but uniquement illustratif. Les plus intéressants sont ceux qui délivrent tout au long de leur histoire des détails plus particulièrement compréhensibles par le public spécialisé. Si ce type de films peut être suivi au premier degré par tout spectateur sans que la méconnaissance de ces codes ne soit gênante, le spectateur rock y trouve une jubilation supplémentaire. Une sorte de plus-produit pour ceux qui savent, qui amène une reconnaissance culturelle dans le film.

Il est primordial de faire un arrêt sur Quentin Tarantino, dont le nom devient une marque de fabrique voire un style de films propre (un groupe – notion chère au rock – de réalisateurs s'est notamment rassemblée autour de son succès, avec des réalisateurs comme Robert Rodriguez ou Roger Avary). Dès son premier film, *Reservoir Dogs*, il présente sa culture et ses références intégralement assumées comme pop (télévision et cinéma de genre comme seuls horizons culturels de son enfance [402]), qu'il dissémine tout au long de ses films (et que seuls les connaisseurs peuvent relever, ce qui en fait d'une certaine façon des films rock). Il énonce ainsi une des règles de la pop culture des années 90, éminemment postmodernes : la mise à plat de toutes les références que l'on a rencontrées dans sa vie, qu'elles soient issues de la Grande Culture ou de la culture de la masse, et le choix parmi elles de celles qui procurent, non pas le plus de crédibilité

[401] Notons que le film générationnel connaît aussi des incarnations françaises, qui tentent de « ***capter l'air du temps et multiplier les signes de ralliement en direction des vingtenaires (…), génération sous influence: love story, drogue et télévision.***». Des films comme *Le ciel est à nous* de Graham Guit ou *Déjà mort* d'Olivier Dahan présentent ainsi des ambitions les inscrivant dans la catégorie des films générationnels. Le premier, en « ***cartographiant le flou artistique d'une jeunesse 90's qui se demande bien ce qu'elle fout là »*** (le réalisateur avançant que ***« c'est un film sur les enfants des hippies. Des gens paumés en quête de pureté.*** »), questionne le présent sur la place qui est celle de la jeunesse en son sein. Le second, en captant « ***les codes, un air du temps, précipité assez flashant de l'époque déboussolée*** », en construisant son film « ***avec essentiellement des scènes de groupe, des gens qui tchatchent à six ou sept dans le plan*** », le présente « ***comme un état des lieux sur la jeunesse, le manque de repères affectifs, le passage de l'adolescence à l'âge adulte. Mais tout ça déplacé dans un univers régi par les codes du film noir.*** ». Les deux jeunes réalisateurs répondent ainsi en plusieurs points aux impératifs du film rock et en proposent une version française acceptable. Elia, Ben, "Ciné MTV", *Technikart* 37, juin 1997, p22 ; Nassif, Philippe, "Pop fiction", *Technikart* 37, juin 1997, p30 et Péron, Didier, "*Déjà Mort*, Génération X", *Libération*, 22 avril 1998, p30.

[402] Garnier, Philippe, "Tarantino et ses Hot Dogs", *Libération*, 2 septembre 1992, p27-29.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

culturelle, mais le plus de jouissance personnelle. La citation est assumée comme force créatrice, comme elle peut l'être dans la musique (notamment avec la techno), mais le postmodernisme de Tarantino dépasse le simple clin d'œil : il est le résultat d'un réel amour de ces références et relève plus de l'hommage que de l'ironie – mais un hommage créateur, soucieux de rendre vie à ses objets de vénérations [403] .

Ses citations, que l'on pourrait concevoir comme une tentative de réhabilitation des sous-genres [404] qui pullulent dans les rayons des clubs vidéos, suivent une logique qui amène le public rock à s'intéresser à lui. L'ensemble de la pop culture (autrefois centrée autour du rock) prend en effet peu à peu une place équivalente à celle de la musique dans le cœur du public spécialisé. Ce phénomène s'explique ainsi : dans les années 90 la musique rock (au sens classique du terme, c'est-à-dire basée sur le modèle des Rolling Stones et autres Beatles) perd de son intérêt sinon en tant que fétiche du passé. Le rock est consommé pour sa valeur symbolique (d'une époque révolue que l'on peut vénérer par nostalgie ou détourner par postmodernisme) plus que pour sa valeur musicale. Dès lors, tout objet, même non musical, affilié au rock peut jouir de la même valeur. Toutes les références des années 60-70 qui fascinaient au même titre que la musique le public de cette époque (les comics, les films de séries B, et plus généralement tout ce qui formait la contre-culture, dont font aussi parties les prises de positions politiques [405]) deviennent ainsi un signe de reconnaissance pour les amateurs de rock aussi fort que la musique.

Même s'il s'en défend, Tarantino réalise donc des films rock [406] . Ses références sont suffisamment décalées par rapport aux normes du bon goût cinématographique pour ressembler à celles des amateurs de rock, toujours prompts à vénérer ce qui est susceptible de sortir de la norme. La grandeur des objets culturels n'est pas le bon goût, notion contraire à l'identité rock, mais plutôt l'excitation que peut produire l'œuvre artistique sur ses spectateurs. Le travail de Tarantino est acceptable du point de vue rock parce qu'il est « ***bandant, mouillant, excitant, jouissif !*** » [407] (ce qui conforte les thèses émises par Antoine Hennion qui reconnaît au rock une puissance jubilatoire intrinsèque –

[403] « ***Si le propos de Tarantino peut apparaître suranné ou coupable de recyclage frénétique, son regard sur le genre est fondamentalement moderne. Il s'agit pour lui de le questionner, de le malaxer dans tous les sens, de le découper en rondelles, d'en obtenir la formule de composition, bref de savoir comment c'est fait. The stuff stories are made of . De quelle étoffe sont faits les héros, ou ce qui se cache derrière la façade rigide, mythique, presque intouchable d'un caïd, de tueurs à gages, ou d'un boxeur marron.*** » Une fois ce travail effectué, Tarantino crée des personnages qui revêtent « ***les habits de Superfly , la perruque de Slaughter , les habits de Delon dans le Samouraï » pour vivre des aventures inédites.***

[404] L'homme va réaliser avec son troisième film, *Jackie Brown*, une mise à jour-hommage du film de blaxploitation, films de série B produite par et pour la communauté noire américaine dans les années 70.

[405] Patrick Eudeline développe ainsi l'idée que le rock n'est plus qu'une culture d'apparats, un « bric-à-brac culturel », où tous les signes se mélangent esthétiquement dans une perte de sens. Ce qui peut conduire des individus sans repères ni cultures autres (il cite le couple Florence Rey - Audry Maupin qui a tué deux policiers et un chauffeur de taxi lors d'une *cavalcade meurtrière* en septembre 1994 et chez qui on a retrouvé une cassette vidéo de *Tueurs Nés*, film sur lequel nous allons revenir) à mélanger les idéologies originales de ces signes, à confondre positions esthétiques (« ***l'acte gratuit, la logique rimbaldienne, le dépassement des sens*** ») et actions politiques (sur l'exemple rock des Yuppies ou White Panthers qui « ***voulaient changer le monde, (…) rêvaient de violence utile, d'acte symbole. De prise du Pouvoir*** »).

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

même s'il la soumet à la pratique de la scène). Le fait que ce type d'expérience se retrouve dans les exigences d'une critique rock confrontée à un objet cinématographique vient argumenter dans le sens que ce ravissement du spectateur, le rock doive être capable de le produire quels que soient le média et la condition de réception. Un des points fondamentaux de l'identité du rock, déjà percevable dans les seules productions musicales mais ici corroboré par les autres expressions culturelles assimilées, est donc l'instauration d'un état d'excitation chez les récepteurs [408] .L'œuvre rock est une drogue, un artefact que l'on prend pour l'effet qu'il produit sur nos sensibilités, pour les transformations de nos identités dont il est capable. Bien loin d'une conception de la culture comme pur élément décoratif, interchangeable, le rock se veut une modification des perceptions, voire de l'individu lui-même. Peu lui importe le média utilisé du moment que le but est atteint.

Des films plus rock que des disques ?

Ainsi, des films nous aident plus à définir le rock que les seuls disques. La presse spécialisée se fait l'écho de cette évolution et nous donne les raisons esthétiques de ce changement de média. Rappelant que les amateurs de rock le sont aussi de cinéma américain, Eric Dahan constate que certains ***« ont renoncé à attendre quoi que ce soit du rock, ne veulent même plus en entendre parler, mais continuent à aller voir toutes les séries Z de l'Oncle Sam »***. L'amateur ne va plus chercher dans la seule musique les impressions de l'époque, les marques d'une identité jeune : le cinéma semble désormais plus à même de fournir ce qui était originellement attendu du rock, un

[406] Quentin Tarantino accorde une place importante à la musique mais pas pour autant évidente (l'évidence rock de la bande-son revient à la simple exposition de musique rock au cours du film). Selon lui, la musique ne doit pas être que fond sonore de l'action, ce qu'est le rock habituellement utilisé dans les films. Au contraire, la musique doit « ***colle[r] parfaitement. Que ce soit une chanson rock ou un bout de symphonie.*** » Se basant sur des références précises (*Apocalypse Now*, *Mean Streets*), le réalisateur explique ses choix : « ***Quand Mister Blonde [dans Reservoir Dogs] allume la radio et qu'on entend la chanson de Steeler Wheels, Stuck in The Middle With You , c'est guilleret, ça empêche la scène de devenir trop débectante [il coupe l'oreille d'un homme attaché à une chaise]. On ne peut pas s'empêcher de taper du pied en mesure. C'est un peu... subversif.*** ». Alors qu'un morceau rock agressif aurait été plus attendu, le choix d'une musique gentillette décale la scène par rapport à sa cruauté originelle et séduit le spectateur. Un morceau inoffensif en devient rock. C'est ainsi qu'il faut comprendre la déclaration du réalisateur « ***J'espère que mes films ont l'esprit rock mais je ne fais surtout pas de film rock.*** » Il n'utilise pas le rock en tant que matière première, mais réussit à le faire advenir là où on ne l'attend pas – comme le easy listening peut être une réponse rock valable à la norme musicale post-grunge. Garnier, Philippe, "Tarantino et ses Hot Dogs", *Libération*, 2 septembre 1992, p27-29 et Coroller, Valérie, "Tarantino, Yes !", *Rock&Folk* 327, novembre 1994, p54-55.

[407] Coroller, Valérie, "Tarantino, Yes ! ", *Rock&Folk* 327, novembre 1994, p54-55.

[408] Puisque nous sommes dans le milieu du rock, avec son impératif de références subversives, les journalistes osent les comparaisons expéditives, demandant si le spectateur n'est pas confronté à « ***un film de drogué, qu'on regarde comme si on avait des hallucinations ?*** » Ce à quoi Tarantino répond (en citant une critique américaine) « ***qu'un film qui vous emmène très loin peut vous donner la sensation d'être saoul. C'est vrai que les possibilités que ce film ouvraient étaient tellement énormes que parfois ça nous faisait planer. (…) je suis d'accord avec vous sur le fond, le film me fait l'effet d'être drogué.*** » Colmant, Marie, "Le film me fait l'effet d'être drogué", *Libération*, 26 octobre 1994, p40-41.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

portrait de la jeunesse actuelle [409] . Le rock a déjà dû, au cours de cette décennie, adopter de nouvelles formes musicales pour rester en accord avec la jeunesse, il semble désormais devoir accepter de changer de média, puisque ***« la force [de ce type de film] est celle du rock : loin de la condescendance des films pour jeunes, imaginés par Hollywood, [il] parle de l'adolescence aux adolescents avec le langage à la fois naïf et buté, maladroit et idiosyncratique de l'adolescence. »*** [410] Que le cinéma ait vampirisé le rock ou que le rock ait colonisé le cinéma [411] , peu importe : le fait est que l'on assiste à l'expression sous des formes diverses d'une même culture [412] .

Nous pouvons ainsi considérer que les films rock en disent plus aux jeunes sur l'époque que les disques rock. Cette constatation trouve une validation dans le texte du grand retour de Patrick Eudeline (figure de la rock critique française imprégnée de punk et de romantisme noir) pour qui ***« l'Art (…) traduit les fantasmes et les nécessités de son époque ou…n'a simplement pas d'importance »***, pouvant provoquer de fait un ***« va-et-vient entre la réalité, le fantasme artistique, le social et sa projection. »***. Le journaliste part du constat que jusqu'à récemment, lorsque les faits divers mettaient en évidence la perte de repères de certains jeunes, c'était la musique rock que le monde des adultes accusait. Ce qui lui allouait sa force principale (selon Eudeline), celle de faire peur : le rock faisait partie des accusés, et bénéficiait en cela d'une certaine aura. Or, avec *Orange Mécanique* de Kubrick et d'autres films, dont *Tueurs Nés* d'Oliver Stone, qui furent suivis par l'exécution de gestes violents et gratuits par de jeunes individus, le cinéma devint le principal accusé des maux de la jeunesse. C'est ici que Eudeline perçoit que le cinéma a volé sa place à la musique en tant que média porteur du romantisme noir

[409] C'est ainsi que le film « ***Doom Generation reste le polaroïd le plus fun et le plus furieusement désinvesti de la Génération MTV grandie dans les suburbs californiennes.*** » Dahan, Eric, "Génération désastre", *Rock&Folk* 340, décembre 1995, p9.

[410] ***Propos tenus vis-à-vis du même film Doom Generation de Gregg Araki, qui parle d'« une adolescence plus paumée et plus seule que jamais : délaissés par les parents, entourés d'un monde brutal, les personnages de Doom semblent avoir perdu leur âme, transformés en machines à consommer du sexe, de la musique et de la junk-food. »***

[411] Cette vampirisation du rock peut présenter un autre incarnation : l'appel aux rock-stars pour qu'elles deviennent acteurs et actrices. L'exemple le plus significatif est la carrière d'actrice d'une des figures du grunge, donc de la musique des années 90, Courtney Love. Sa prestation dans *Larry Flyint* de Milos Forman lui vaut les louanges du monde cinématographique (« ***Entertainment Weekly a écrit que Courtney Love exsudait quelque chose que tous nos cinéastes cherchent en ce moment, quelque chose que les Bullock, Pfeiffer et autres Roberts ne pourront jamais imiter, le raw power de l'âme*** »). Les qualités rock deviennent intéressantes pour le cinéma, mais une telle « transformation de la vilaine rockeuse en géniale actrice » se fait au détriment de la musique (« ***on se demande ici ou là si Courtney Love (…) refera un jour un disque*** »). En attirant ses personnages les plus hauts en couleur, Hollywood est accusé de vider le rock de sa matière première, à savoir les personnalités fantasques voués à l'admiration des foules ?Cf. Manœuvre, Philippe, "Courtney, actrice ? ", *Rock&Folk* 355, mars 1997, p58-59.

[412] « ***Doom et tous mes films ont un cœur, ils sont très romantiques. Les personnages de Doom croient vraiment en l'amour en tant que force de rédemption et de salut. C'est exactement comme dans le rock. Qu'est-ce que la musique, sinon une quête de l'amour dans un monde de merde ? Mes personnages ressentent et vibrent, ce ne sont pas des machines. Doom parle surtout de tendresse et d'intimité. C'est un film sur !a pureté, sur la quête de sentiments dans un monde qui en est dépourvu.*** » Kaganski, Serge, "Les amants de la nuit", *Les Inrockuptibles* 32, 15 novembre 1995, p38-39.

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

qu'il place au centre du rock : ce n'est plus la musique qui est accusée de pervertir l'innocence de la jeunesse, mais le cinéma et sa représentation complaisante de la violence. Ce qui fait, selon la logique d'opposition au monde des adultes qui est à l'œuvre ici, que ***« le rock aujourd'hui, c'est davantage Tueurs Nés que le dernier CD de Soundgarden . Dont chacun se contrefout. Après tout, et dans le meilleur des cas, ce n'est jamais que de la musique. »*** Alors que le cinéma est devenu, suite à des massacres gratuits où la référence à *Tueurs Nés* est présente [413] , un enjeu de société, le rock perd l'importance symbolique qu'il avait à l'époque de faits divers comme celui de Charles Manson, qui expliquait ses massacres par une interprétation toute personnelle du *White Album* des Beatles.

Preuve du caractère inoffensif actuel du rock : lorsqu'il est utilisé par le cinéma pour expliciter toute forme de rébellion à la société, il voit son passé préféré à son présent. Quentin Tarantino se sert ainsi de vieux morceaux surf des années 60 pour illustrer son *Pulp Fiction* ***« parce qu'il sait que le rock d'aujourd'hui est dévalué »***, qu'il n'a plus la puissance évocatrice d'antan et qu'aujourd'hui la musique produite n'a plus de sens historique, ***« qu'il faut bien la symphonie malade qui cavale au long de Tueurs Nés pour prendre la hauteur de l'époque »*** . L'ère du rock en tant que transcription de l'actualité est passée. Dans sa variante musicale, il n'a de sens plus que par sa dimension référentielle. Ici transparaît ce qui sous-tend cette étude depuis ses premiers développements : le rock des années 90 se trouve dans une position inédite et inconfortable qui le voie perdre son statut fondateur de musique d'opposition, de propriété de la jeunesse. C'est son identité fondamentale qui change ici : le rock était jusqu'aux années 90 la construction du réel par les jeunes ; il n'est plus maintenant qu'une culture supplémentaire à connaître pour comprendre le monde, culture qui n'est plus la propriété de la seule jeunesse du moment.

Le rock a passé la main au cinéma, semble-t-il. Après lui avoir tout donné. Et surtout la Culture qui l'étaye désormais. Linch, Coppola, Tarantino, enfin tout ce qui compte [comme réalisateurs] est passé sous le joug mental des grandes paroles façon Doors ou du punk rock.

Le rock appartient désormais à la catégorie des références du passé, et non plus à la lecture du présent. Tout au plus peut-il désormais espérer participer à l'histoire de l'art plus qu'à l'histoire sociale. Ce qui est déjà important [414] .

Le cinéma apparaît au cours des années 90 comme le terrain privilégié de l'expression de jeunes artistes appartenant à la culture rock (ou pop culture). Les journalistes relèvent d'ailleurs qu'au sein de leurs films, on trouve plus explicitement la trace d'une médiation de la rébellion de la jeunesse que dans bien des disques censés

[413] Outre le cas déjà cité de Florence Rey et Audry Maupin, les exemples se suivent : « ***A l'automne 94. Un gamin de 14 ans, Texan, décapite sa promise (13 ans). Il voulait être "fameux et célèbre comme un tueur-né". Gagné. Comme ce jeune punk de l'Utah, qui venait de se raser la tête et portait les emblématiques lunettes rondes au jour fatidique de l'éventration de sa demi-soeur et de sa belle-mère. "Oui, je suis un tueur-né !" hurle aussi ce teenager d'Atlanta devant les caméras. Sa victime ? Un arrogant vieillard. A Atlanta encore. Les quatre larrons, 20 ans, toutes leurs dents et cuirs de bikers, regardent dix-neuf fois la cassette maudite. Avant de braquer une tire et de braquer le pompiste: road-movie. "Eh ! Tu as vu Natural Born Killers ?" hurlait-il à sa fiancée, en retournant encore et encore - 27 fois - le couteau dans la plaie. Rien qu'un autre vieillard arrogant qu'il laissa pour mort à ses trois copains qui s'acharnèrent néanmoins sur le cadavre***. »

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

être pourtant son média privilégié (le film rock devant être le représentant en images des valeurs de la musique : une œuvre rock doit ainsi faire preuve d'un certain élitisme au sein de la culture de masse, et accorder sa préférence au groupe, à la bande, plus qu'à l'ensemble de la société.). Le cinéma apparaît ainsi comme une possible incarnation du rock tel qu'il est idéologiquement entendu, comme le lieu possible d'une nouvelle identité qui dépasserait le strict cadre musical. C'est ce que semble confirmer la presse, qui cherche de nouvelles formes à la médiation fondatrice.

c. Livres culte et écrivains rock

La notion d'œuvre culte est centrale pour la culture rock

Une notion apparaît étroitement liée avec l'identité rock et le monde de la pop culture : celle d'œuvre culte. Elle traduit la fascination d'un public en règle générale limité en nombre pour une œuvre artistique. Ce dernier partage une connaissance souvent maniaque des détails de sa forme et des spéculations sur son fond qui nourrissent discussions et épreuves de reconnaissance. Un film comme *Reservoir Dogs*, par exemple, possède le statut d'œuvre culte. Quand un journaliste demande au réalisateur Quentin Tarantino s'il est étonné du sort réservé à son film , il répond : ***« Oh, oui ! C'est un film de fan : je l'ai fait comme si c'était un film que j'irais voir et revoir avec plein d'amis différents à chaque fois. Mais je n'aurais jamais cru qu'il y aurait autant de gens comme moi, avec autant d'amis. »*** [415] Ce faisant, il donne une définition valable de l'œuvre culte : soit un objet que l'on peut revisiter plusieurs fois, que l'on ne partage qu'avec des amis (des gens de même culture), et dont on voudrait garder la confidentialité (car celle-ci est constituante du statut culte : l'interdiction en Grande-Bretagne du film en vidéocassette étant perçue par le réalisateur comme bénéfique [416]).Mais ce rapprochement des notions de culte et de rock n'est-il pas sans danger pour ce dernier ?

Si l'adjectif culte a souvent été associé à des disques ou des films rock, il s'applique aussi à des œuvres littéraires. La littérature américaine en est la principale bénéficiaire depuis les années 50 et les beatniks (Kerouac, Burroughs…), légitimée à l'origine (soit l'époque de la contre-culture) par sa difficulté d'accès en France (peu de traductions, quelques exemplaires anglais importés) et par l'image trop officielle (trop adulte) de la littérature française d'alors. Peuvent être cités pêle-mêle les titres *Sur la route* de Jack

[414] « ***Les émules de Jack l'Eventreur ont pullulé, en un temps, comme ceux de Dracula. Héros du réel ou Artistes de Roman, peu importe. Tant l'Art, on le sait, traduit les fantasmes et les nécessités de son époque ou…n'a simplement pas d'importance. (…) Il y a toujours eu ce va-et-vient entre la réalité, le fantasme artistique, le social et sa projection.*** » Eudeline, Patrick, "Rock satanique, gangrène de violence", *Rock&Folk* 350, octobre 1996, p42-45.

[415] Coroller, Valérie, "Tarantino, Yes !", Rock&Folk 327, novembre 1994, p54-55.

[416] « J***e trouve ça plutôt cool. Parce que, grâce à cette interdiction, Reservoir Dogs est devenu un film culte en Angleterre qui continue à se jouer toujours dans la même salle depuis soixante-cinq semaines. »*** Colmant, Marie, "Le film me fait l'effet d'être drogué", *Libération*, 26 octobre 1994, p40-41.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Kerouac, *L'attrape-cœurs* de J.D. Salinger, *Last Exit to Brooklyn* de Hubert Selby Jr., *Génération X* de Douglas Coupland… ou encore *Las Vegas Parano* de Hunter S. Thompson, *American Psycho* de Brett Easton Ellis, et *Haute Fidélité* de Nick Hornby qui ont été tous trois adaptés au cinéma, ce qui marque l'importance que cette notion de culte prend au sein de la culture populaire du moment [417] . Ces œuvres sont sélectionnées selon des critères proches de ceux du film rock [418] , ce qui permet à l'observateur de découvrir encore une fois l'idéologie rock plus aisément dans un média non musical.

En quoi roman culte et culture rock se rejoignent-ils ? Par leur mode de consommation, si l'on en croit les propos d'Olivier Cohen, directeur des Editions de l'Olivier. Interrogé sur cette notion de roman culte, il en livre une définition qui rejoint celle que l'on peut donner de la culture rock telle qu'elle est conçue par la critique : ***« Culte fait penser à chapelle, secte, initié, bref, à tout ce qui caractérise la fétichisation de l'art et l'idolâtrie qui l'accompagne. »*** Le roman culte accède en effet à un statut particulier qui le sépare des autres productions de grande consommation : il devient ***« une sorte de mot de passe commun à un groupe plus ou moins occulte » , il*** est un secret à ne partager qu'avec précaution, comme peuvent l'être certaines œuvres rock [419] . Transparaît dans ce rapport du lecteur au livre ce qui fait rock un disque ou un film : la formation d'un groupe autour de valeurs opposées à celles de la majorité de la population. Nous y retrouvons les marques d'un certain dandysme commun au rock, prônant la séparation d'avec la norme culturelle et l'importance de l'art dans la vie. Le roman culte nous éclaire ainsi sur le rock : il s'inscrit dans la culture de masse (par son mode de production et de diffusion) mais refuse de céder à son caractère populaire (par sa consommation limitée aux *initiés*).

Remarquons dans toute liste (française) de ces romans cultes l'absence quasi absolue d'œuvres françaises. L'un des rares noms qui apparaissent parfois est celui de

[417] Le premier ouvrage est paru dans les années 70, le second en 1991 et le dernier en 1995, or tous trois ont été portés à l'écran au cours de ces dix dernières années.

[418] On attend du roman culte qu'il « ***puise dans les angoisses et les révoltes inhérentes à une strate de l'histoire récente pour livrer une fiction révélatrice de l'atmosphère générale dans laquelle baigne une génération.*** »Il doit offrir une vision du monde, être « ***réfractaire et prophétique. Définitivement suspicieux du monde qu'il décrit, il n'en annonce pas moins les bouleversements à venir autant qu'il constate les apories du présent.*** » De cette individualisation des problématiques universelles, doit resurgir une sorte de morale, de règle de vie à suivre pour ceux qui refusent les lois établies. Dans ces romans,« ***on n'y croit pas à grand-chose, mais sans jamais recommander de solutions définitives, on invite à se couler dans l'implacable marche du désastre, des fois qu'un bon mot surgisse.*** »La notion d'attitude face à la vie apparaît ainsi à même de caractériser ce qui est exprimé : on ne cherche peut-être plus à maîtriser le monde, ni même à le comprendre, mais à vivre avec en remettant en question les règles les plus limitatives pour l'individu.

[419] « ***Qui n'a jamais eu cette sensation de tenir entre ses mains "le" roman de sa vie, en décidant dans la minute de n'en révéler l'existence que sous la torture? Le roman culte (…) ne se propage bien souvent que dans le bouche à oreille le plus sibyllin: marque d'amitié d'entre les marques d'amitié, son panégyrique murmuré agit comme la révélation d'un sésame.*** » Autant de recommandations qui rappellent celles de la critique rock lorsqu'elle parle de disques qu'elle sait importants mais voués à un public confidentiel (Robert Wyatt, Nick Drake, etc.). Rémy, Matthieu, "Bouquins de culte", *Rolling Stone* 3, décembre 2002, p110-112.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

Jean-Jacques Schuhl [420] avec son *Rose Poussière*, un des rares romans français de l'époque à présenter au public rock une vision personnelle du monde dont il pouvait tirer une grille de lecture [421] . Cette référence littéraire permet surtout à ses auteurs de rappeler une spécificité du roman culte français : ses liens étroits avec la critique rock française, ceci pour amener le lecteur à prendre acte du rapport existant entre littérature (culte) et critique rock :

La cohérence profonde... c'est Rose Poussière et Je Chante Le Rock Electrique [422] qui nous en avait soufflé la réponse. Oui pour nous, c'était Rose Poussière qui avait fait table de loi. Avec le manifeste de l'ami Yves... C'est ainsi. Et les deux avaient été publiés dans Rock&Folk. Notre bible absolue. Là où les rock-critics nous avaient appris à écrire. Et à regarder la vie. (…) Comme Balzac avec son art de la cravate, nous comprenions instinctivement que les détails (une guitare, le talon d'une boots...) étaient initiatiques. Notre roman d'Apprentissage passait par tout cela. [423]

Le roman culte peut ainsi prétendre jouir du statut de ***« variante littéraire d'un mouvement musical devenu état d'esprit et mode de vie. »*** Le rapprochement du rock et de cette littérature est évident dans son échange de références (crédit accordé à certains ouvrages par des stars du rock, présence de références musicales dans le récit) et son unité formelle (***« provocation, goût de la chronique et du tableau à la fois réaliste et fantasmatique, ce sont quelques-unes des bases communes au rock'n'roll et au roman culte. » [424]***). Mais il traduit aussi la soumission du rock à la logique du culte : la fétichisation (des détails accompagnant la musique) prend une place de plus en plus importante en son sein, ceci au possible détriment de sa forme musicale.

La littérature rock : question de sujet ou de style ?

Nous ne pouvons pour autant assimiler l'ensemble des romans cultes à une littérature rock, tout au plus reconnaître que son public se confond souvent avec le public de ce dernier. Existe-t-il vraiment une littérature rock [425] ? Par-delà cette problématique, nous retrouvons les questions qui se posaient pour le cinéma : le rock est-il encore soumis à la

[420] Dont la reconnaissance a été assurée en 2000 par l'obtention du prix Goncourt pour le roman de son retour littéraire, *Ingrid Carven*.

[421] « ***Avec ce livre inattendu, (…) Jean-Jacques Schuhl exprimait exactement ce que nous avions envie d'entendre. Le satin et le serpent des Stones , les lunettes noires de Warhol et la voix de Butch pâmée de Marlène: tout cela avait un sens, désormais. Une cohérence. »***

[422] ***Texte d'Yves Adrien publié dans Rock&Folk et considéré comme fondateur d'une certaine conception du rock – punk avant la lettre (janvier 1973).***

[423] ***Eudeline, Patrick, "Jean-Jacques Schuhl, La vie en rock", Rock&Folk 399, novembre 2000, p32-34.***

[424] ***Rémy, Matthieu, "Bouquins de culte", Rolling Stone 3, décembre 2002, p110-112.***

[425] Ce terme englobe uniquement les productions littéraires au sens strict du terme (les textes des chansons n'en font pas partie).

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

forme musicale, c'est-à-dire une œuvre rock doit-elle se centrer sur la musique ou se contenter d'en retrouver l'esprit ? Plus précisément, que serait dans l'idéal une littérature rock : un genre hérité de la pratique journalistique, un recueil des meilleurs articles parus dans la presse, ou une œuvre qui retrouve dans son écriture l'ambition et le regard du rock ?

Il existe maints ouvrages consacrés à des figures du rock, qu'il serait facile de reconnaître comme seule littérature rock existante, constituée de témoignages autour des grands mythes musicaux. En effet, la biographie d'artistes (qui peut aborder un peu inutilement un mythe rock connu ou le faire d'un angle inédit, ou même n'être que lavages de linge sale en public) semble constituer la majorité de la production éditoriale présentée comme rock. Parmi tous ces essais biographiques, seuls deux types semblent recevoir un accueil positif de la part de la critique spécialisée : celui du travail érudit aux réflexions socio-politiques [426] , et celui du document brut [427] .

La littérature rock comprise comme biographie d'artistes se divise ainsi en deux catégories : les analyses et les documents ; soit exactement ce que recherche l'amateur de rock lorsqu'il lit la presse spécialisée. Devons-nous en conclure que la littérature rock est une excroissance des textes publiés dans les magazines musicaux ? L'apparition en librairie, au cours des années 90 [428] , de plusieurs références en la matière semble corroborer cette impression. Ce phénomène éditorial va d'abord chercher dans le patrimoine anglo-saxon du genre, où des recueils d'articles de journalistes spécialisés existent depuis des années. Une telle politique éditoriale réjouit la profession critique, car c'est toute la profession qui est ainsi célébrée. Elle est pourtant une occasion supplémentaire d'enfermer le rock dans le passé : la référence première de ces livres, *Awopbopaloobop Alobamboom* de Nik Cohn, est ainsi le fruit d'un ancien rock critic qui décide, en 1968, de faire (déjà) le bilan [429] . Le rock décrit dans ces ouvrages est souvent une affaire de nostalgie, regrettant une époque et son innocence perdues.

Cette production est d'ailleurs loin de présenter une réelle qualité littéraire : pour *Libération* par exemple, ***« les livres sur le rock sont tous aujourd'hui plus ou moins***

[426] Pour exemple, un livre comme celui de Charles Shaar Murray (journaliste au *Rolling Stone* américain et au *New Musical Express* anglais) consacré à Jimi Hendrix séduit parce qu'il est le résultat d'un travail de recherche sérieux, et qu'il sait en tirer des interprétations culturelles intéressantes : « ***Jimi Hendrix devient au terme de cette formidable construction à la fois un point de rupture météorique et le chaînon manquant entre le moderne (l'invention) et l'après-moderne (esthétique contemporaine de la fusion)*** »

[427] L'autobiographie d'Iggy Pop est célébrée en raison de son écriture qui lui confère un statut de document brut sachant restituer l'énergie du rock : ***« De courts chapitres d'électricité pure, comme crachés par un magnétophone*** » Dahan, Eric, "Du rock et des lettres", *Libération*, 1er janvier 1994, p22.

[428] Notamment avec la petite maison d'édition, Allia, tenue par Gérard Berreby, qui traduit « ***les meilleurs livres jamais écrits sur la question. L'incontoumable Awobop… de Nik Cohn , le monumental Lipstick Traces de Greil Marcus (qui retrace « l'histoire secrète du 20e siècle » liant Dada, l'I.S. et les Sex Pistols), le passionnant Country de Nick Tosches (où l'on découvre que les « vies tordues du rock'n'roll » plongent au cœur du Moyen Age).*** » Nassif, Philippe, "Frenchy but chic", *Technikart* 42, mai 2000, p44.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

illisibles et redondants ». Où peut se faire la différence entre bons et mauvais ? Sur des notions de chronologie, comme le laisse croire Philippe Garnier [430], ou sur celles plus complexes d'éthique vis-à-vis de l'objet étudié [431]. La grandeur de la littérature rock semble en effet se jouer dans ce type de rapport : l'homme qui parle du rock doit faire preuve de sa passion pour lui, sous peine d'être condamné par les gardiens du temple (comme le démontrent les sentiments ambivalents de la critique spécialisée face au discours universitaire d'un Greil Marcus, qui ***« est à la rock critique ce que Sgt. Pepper était aux oreilles de Nik Cohn .*** » [432]). Un bon livre rock doit être l'expression d'une passion, tandis qu'un mauvais échoue dans son discours à restituer l'énergie primaire que l'on attend de cette musique. La littérature rock doit donc faire transpirer sa passion dans son écriture. Ce qui pousse la critique spécialisée à reconnaître qu'à défaut de littérature proprement dite, le rock a peut-être su créer une écriture spécifique. Ici se joue la véritable identité du genre dans le domaine littéraire. Le journalisme rock se targue ainsi de compter en ses rangs des personnalités à l'écriture remarquée. Une référence du genre, le journaliste Lester Bangs [433], est parfois reconnue par ses pairs comme « ***le meilleur écrivain d'Amérique*** », ou plus prosaïquement comme ***« le plus phénoménal styliste de l'histoire de la critique rock »*** [434], sa seule limite étant qu'il n'a ***« écrit pratiquement que des critiques de disques. »*** [435]. En France, c'est Yves Adrien de *Rock&Folk* qui recueille les suffrages de ses pairs pour le titre de meilleur écrivain des rock-critics. Mais l'existence de journalistes rock loués pour leur qualité littéraires suffit-elle à reconnaître l'effectivité d'une écriture rock ?

En faisant un parallèle avec la Beat Generation, indissociable du jazz (des gens comme Kerouac ou Ginsberg ***« auraient traqué sur le papier l'équivalent littéraire d'un chorus de saxophone au bout de la nuit »***), Arnaud Viviant déclare que le rock n'a pas su trouvé ***« une traduction littéraire aux riffs de Keith Richards , au Wall of***

[429] Pour lui, l'album *Sergeant Peppers* des Beatles est« la fin de tout » :« ***Ce n'était pas rapide, provocant, sexuel, bruyant, vulgaire, monstrueux et violent. Ça ne créait pas de mythes. D'accord, les journaux chics du dimanche affirmaient qu'ils faisaient de 1'Art, mais on avait dit pareil de Gerswhin pour Rhapsody in Blue (…), un désastre de prétention. Idem pour les Beatles*** . »

[430] « ***Nik Cohn a le mérite d'avoir été le premier à s'y mettre*** ».

[431] Il a aussi le mérite d'avoir délaissé l'objet de sa passion avant qu'elle ne soit plus qu'une routine : « ***Soit je gardais la foi telle que l'avaient affirmée les Teddy Boys, c'est-à-dire rester fidèle au rock comme à une romance condamnée d'avance. Ou très vite je me fesais chier. Riche, sans doute, et outrageusement dorloté, mais au fond, un tricheur.***»

[432] Soit un sommet de prétention. In Garnier, Philippe, "*A Wop Bop A Loo Bop A Lop Bam Boom*, Oui bon bien", *Libération*, 23 juillet 1999, p29.

[433] « ***Un mélange détonant de mauvaise foi et de lucidité perçante, porté par l'écriture la plus flamboyante, inventive et hilarante de toute l'Amérique mondiale*** »

[434] ***Juffin, Bruno, "Lester Bangs", Magazine Littéraire 404 (dossier : les écrivains rock), décembre 2001, p48-49.***

[435] ***Marcus, Greil, "Big Bangs", Les Inrockuptibles 66, 24 juillet 1996, p30-32.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

sound de Phil Spector , aux mélodies des Beatles , au martèlement de Keith Moon chez les Who … » Seule la présence de grands écrivains au milieu des journalistes spécialisés sauve littérairement la prose de la presse rock, ce qui ne veut pas dire qu'un style d'écriture existe pour autant. En fait, « c'est moins dans l'idée d'une analogie entre rythme musical et rythme de la phrase [436] que dans la vague présomption d'un univers de références en commun : alcool, drogues et abus en tout genre » que l'on peut parler de littérature rock. Plusieurs raisons peuvent être trouvées (notamment le fait que le chant puisse être suffisant comme expression littéraire), mais le constat est signé : il n'existe pas plus de littérature rock que d'écriture rock [437] . Par contre, il existe des amateurs de rock qui sont écrivains et qui ***« ont commencé dans la carrière en unissant leurs deux passions, le rock et la littérature, et en devenant critiques de rock de ce côté-ci de l'Atlantique ou de l'autre »*** [438] , de même qu'il existe des œuvres littéraires qui parlent aux amateurs de rock. Une fois encore, l'adjectif rock apposé à un média autre que la musique ne traduit pas l'existence en son sein d'un langage particulier, de formes précisément reconnaissables. Mais il indique que le rock est devenu une culture extramusicale que l'on peut reconnaître en distinguant ses signes (capables de séparer ceux qui partagent cette pop culture ou culture rock des autres) au sein d'œuvres normales. S'il n'y a pas de littérature ontologiquement rock, il existe toutefois des œuvres et des auteurs partageant des références communes avec le public spécialisé.

Livres rock ou écrivains rock ?

Les années 90 célèbrent ainsi plusieurs romans comme autant de lieux possibles où l'amateur peut trouver sa ration de rock. Si parler de livres rock est un peu exagéré comme nous venons de le constater, nous pouvons par contre chercher dans la personnalité de leurs auteurs les traces d'une culture rock. Michel Houellebecq par exemple, à l'écriture éloignée des préceptes rock, est reconnu par la presse spécialisé pour sa capacité à parsemer dans ses livres des références qui indiquent son appartenance à la pop culture [439] , mais aussi à ***« prendre en charge le monde dans ses œuvres »*** [440] : une ambition similaire à celle des grandes œuvres rock [441] . Les exemples d'auteurs appréciés par la presse spécialisée nous indiquent sur ses attentes

[436] ***« A proprement parler, l'écriture rock n'existe donc pas, est demeurée à l'état de fantasme (ah ! un poète dont les quatrains fileraient aussi vite qu'une chanson des Ramones). »***

[437] Ce qui peut être ressenti comme une source de discrédit pour l'amateur de rock, « ***une preuve par défaut de la futilité même de la musique qu'il appréciait : elle ne s'était pas littérarisée*** ».

[438] ***Vivant, Arnaud, "Je chante le verbe électrique", Les Inrockuptibles 240, 25 avril 2000, p22-23.***

[439] *Les Particules Elémentaires* présentent par exemple un personnage qui a le malheur de vouloir devenir rock-star au moment où les Beatles sortent leur *Sgt Pepper*. Cf. Lacoche, Philippe, "Des romans français taillés dans le rock", *Magazine Littéraire* 404 (dossier : les écrivains rock), décembre 2001, p26-29.

[440] ***Weitzmann, Marc, "J'ai plus que des doutes", Les Inrockuptibles 52, 10 avril 1996, p56-59.***

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

en littérature : elles sont identiques à celles qu'elle professe en musique ou en cinéma – proposer une vision du monde avec des référents qui parlent à la jeunesse, rendre compte de l'époque avec une morale en accord avec celle-ci. Lorsque des écrivains s'attaquent à ce projet, ils reçoivent les encouragements de la communauté rock. Mais pour obtenir l'adoubement final, ils doivent fournir des preuves supplémentaires.

Ces preuves, ce sont celles de leur allégeance à la pop culture : allégeance biographique, en premier lieu [442] ; allégeance culturelle, en conséquence et second lieu (ces individus partagent des références propres à la pop culture) [443] ; allégeance idéologique, enfin : le rock ayant de nombreux rapports avec le postmodernisme, toutes ces références sont mises au même niveau que les légitimes en littérature. L'écrivain rock doit partager l'idée, héritée de la pop culture, de penser qu'il n'existe pas de hiérarchie entre les domaines culturels. Michel Houellebecq gagne ainsi définitivement son statut d'écrivain rock en osant affirmer

Un disque, ce n'est pas dérisoire du tout. J'ai toujours lu et écouté des disques : à 15 ans, je me passionnais autant pour Jimi Hendrix que pour Dostoïevski. Il n'y a pas de différence, toujours pas de hiérarchie. Un livre n'est pas une chose plus sérieuse, un disque ne se démode pas. [444]

Autre exemple, le roman d'Ann Scott, *Superstars* (considéré par *Technikart* comme le « ***premier roman pop français crédible*** ») est célébré parce qu'il interroge l'époque et le rock en particulier [445], mais aussi parce qu'il ***« est bourré d'informations et de remarques sur le milieu qu'elle décrit »*** . Reconnaître l'importance des détails, de la futilité dans une époque qui n'offre plus de sens, plus de hiérarchie de valeurs, voilà la vraie marque de cette pop culture ou culture rock [446] : or la littérature semble être le lieu

[441] Nous pourrions aussi citer les exemple de Virginie Despentes avec *Baise-moi*, « ***un premier roman hardcore construit sur le refus du monde et écrit à 22 ans*** », d'Ann Scott avec *Superstars* ou encore de Maurice G. Dantec loué pour son « approche expérimentale et globalisante » qui fait de sa production littéraire « ***le miroir d'une époque confuse*** » Bourmeau, Sylvain, "Lis-moi", *Les Inrockuptibles* 50, 27 mars 1996, p28-30 et Champenois, Sabrina, "Mutant mutandis", *Libération*, 9 avril 1999, p52.

[442] Virginie Despentes a été punk dans sa jeunesse, ainsi que Maurice Dantec, tandis que Ann Scott est un ancien mannequin qui traîne dans le milieu du rock depuis des années

[443] Virginie Despentes : « ***J'ai grandi chez les punks, coupée du reste du monde, à l'abri, avec ce code hyper strict punk, en prenant cette culture très au sérieux, en misant tout là-dessus, tu apprends beaucoup de choses. On avait vu les mêmes films, lu les mêmes bouquins, écouté les mêmes groupes au même moment. Des films comme Orange mécanique , Scarface , Mad Max ou L'Exorciste (…). Côté bouquins, c'était Ellroy ou le livre de Mesrine, tout le truc gauche dure.*** » Bourmeau, Sylvain, "Lis-moi", *Les Inrockuptibles* 50, 27 mars 1996, p28-30.

[444] Beauvallet, JD, "Extension du domaine de la flûte", Les Inrockuptibles 240, 25 avril 2000, p52-58.

[445] C'est le récit « ***d'une fille qui n'arrive pas à se décider entre rock et techno, hétéro et homosexualité, héro et ecsta...*** »Braunstein, Jacques, "Ann Scott", *Technikart* 48, décembre 2000, p38-41.

[446] Rappelons les propos déjà cités de Patrick Eudeline à propos de *Rose Poussière* : « ***Comme Balzac avec son art de la cravate, nous comprenions instinctivement que les détails (une guitare, le talon d'une boots...) étaient initiatiques. Notre roman d'Apprentissage passait par tout cela.*** »

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

où elle peut le mieux s'exprimer.

Ann Scott interroge le rock dans son roman, les journalistes l'interrogent à son tour : ***« ce rock auquel elle croit si fort, c'est quoi au juste ? Musicalement, c'est mort, elle le reconnaît aisément, et ça ne survit guère que dans la littérature. »*** Voilà une réalité du rock des années 90 : face à une impasse musicale, il est obligé de se réincarner dans des médias qui jusque-là ne faisaient que cohabiter avec lui. Mais cette réincarnation se fait-elle dans un genre en son entier ou par l'intermédiaire d'individus particuliers ?

On sort du café, on marche dans la rue et la réponse s'impose. Le rock, c'est des gens qui marchent dans les rues, des gens qui n'ont pas envie de rentrer chez eux parce qu'il n'y a « ni sexe, ni drogue qui les attendent ». Ils peuvent s'appeler Jean-Jacques Schuhl, Yves Adrien, Patrick Eudeline ou Ann Scott. Ce sont nos derniers poètes. [447]

Et nos derniers rockers aussi. Lorsqu'un lecteur de *Rock&Folk* affirme qu'***« un mec a enfin trouvé comment être rock en français sans être ridicule »***, il se réfère à un livre et non à un disque [448] signé par Philippe Paringaux, ancien rédacteur du magazine. Le rock ne survit plus que par la littérature ? Pour asseoir cette idée, il ne reste plus qu'à un écrivain de devenir rock-star. C'est chose faite avec Michel Houellebecq, qui sort un disque et part le promouvoir sur scène. Cette tournée est l'occasion pour la presse de voir en lui « ***le dernier rocker*** » (selon les termes de Philippe Manœuvre), ou encore ***« le rocker le plus sulfureux des années 00 »*** [449] .Des écrivains plus rock que des musiciens : tel est le résultat d'un mouvement qui a vu le rock s'inscrire dans une globalisation de la culture, dans une perméabilité entre les genres qu'il a aidée à instaurer, mais qui à terme semble le condamner à une insuffisance identitaire lorsqu'il se présente seul – puisque ses signes sont déjà présents partout. Car la musique rock seule, ***« après tout, et dans le meilleur des cas, ce n'est jamais que de la musique. »*** [450]

[447] ***Braunstein, Jacques, "Ann Scott", Technikart 48, décembre 2000, p38-41.***

[448] « ***400 pages plus rock'n'roll que tous les derniers disques du mois.*** » Courrier des lecteurs, "Privé d'amour", *Rock&Folk* 363, novembre 1997, p106.

[449] ***Parce qu'en plus d'accomplir des prestations « hypnotisantes » exceptionnelles mais toujours intégrées aux schémas classiques du rock, le romancier en propose une redéfinition en répondant à la question qui se pose au genre en ce début de siècle : « A quelle attitude correspond la sauvagerie du rock d'antan lorsque, dans l'Occident post-MTV, le cul et la rébellion sont devenus l'apanage de la néobourgeoisie ? Réponse : à une poule aguerrie s'immisçant dans un terrier de renards anémiés. Plus précisément : à l'odyssée musicale de Michel Houellebecq ». Yves Adrien conclue le sacre : « malgré son côté souffreteux, j'ai senti qu'il était plus caïd que certains qui n'ont du rock que la panoplie, les santiags et le blouson de cuir. J'ai vu se dessiner un axe fabuleux : Vince Taylor représentait l'alpha du rock et Houellebecq, l'oméga. Une sorte de double inversé, le résultat d'un essoufflement génétique. »Cette lecture du phénomène est certes peut-être tributaire du monde de l'écrivain même, dont le roman Les Particules élémentaires est situé en « des temps malheureux et troublés » où les rock-stars, « beaucoup plus riches que les PDG et les banquiers, n'en conservaient pas moins une image de rebelle ». Nassif, Philippe, "Rock'n Roll Suicide", Technikart 48, décembre 2000, p70-75.***

[450] ***Eudeline, Patrick, "Rock satanique, gangrène de violence", Rock&Folk 350, octobre 1996, p42-45.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

La littérature apparaît elle aussi comme le lieu possible d'une nouvelle incarnation du rock. Mais il faut préciser que ce jugement est surtout celui des journalistes : cet attrait pour la littérature est propre au métier de rock-critic, qui est mu par une tension entre la passion musicale et le plaisir de l'écriture. Si l'on s'en tient toutefois aux critères objectifs avancés, un livre est rock pour deux raisons: soit parce que son auteur est lui-même rock [451] , soit parce qu'il est parsemé de références rock. En ce dernier sens, la littérature tout comme le cinéma permettent de confirmer une définition de l'objet rock des années 90 : il est avant tout une question de citations, d'utilisation des références. Il devient une culture d'érudits. Mais cette lecture du phénomène n'est-elle pas déterminée par la nature même de la critique rock ?

d. Une culture savante et/ou populaire

Parsemer ses signes de reconnaissance

La conclusion de cette recherche serait donc la reconnaissance du rock comme véritable sous-culture, au sens où elle ne se présente pas comme une culture entière et suffisante, mais comme un ensemble de références susceptibles d'être parsemées dans des cultures existantes pour en pervertir le sens. La véritable culture rock se traduirait ainsi par une capacité à reconnaître des éléments distinctifs au sein de cultures partagées par un plus grand nombre. Que des écrivains viennent de la sphère critique ou non, s'ils partagent une culture commune avec les amateurs, leurs ouvrages seront reconnus comme appartenant au rock. [452] L'important n'est donc pas ce que l'on raconte, mais l'inscription au cours de la narration de signes à l'égard du public spécialisé.

La culture rock s'apparente ainsi plus à un travail d'érudition qu'à une œuvre innovatrice. Pour preuve, l'ouvrage littéraire et rock français faisant événement en début de siècle est précisément l'encyclopédique *Dictionnaire du Rock* dirigé par Michka Assayas. Le rock étant devenu une culture citationnelle, la connaissance de son histoire apparaît de plus en plus primordiale pour sa pleine jouissance : il faut désormais connaître l'histoire du rock pour espérer comprendre son présent, ce à quoi un dictionnaire peut aider. Mais celui-ci, dans son existence même, est la preuve des ambivalences du rock aujourd'hui. La nature même d'un dictionnaire est à l'opposé de ***« l'émotion brute et immédiate dégagée par des chansons rock »*** . Il lui manque nécessairement ***« cette dose de déraison, d'irresponsabilité, de grouillement hormonal, de pétage de plombs qui caractérise le rock » .*** D'autant qu'une telle entreprise semble devoir obligatoirement inscrire le genre dans le passé. Et de fait, ***«***

[451] Selon son degré de crédibilité – nous reviendrons sur cette notion plus tard.

[452] C'est pourquoi la presse spécialisée a plus d'affinité avec ses anciens membres qu'avec les écrivains de culture classique. « ***Yves Adrien, Nick Tosches , Greil Marcus , Bayon , Nick Cohn , Patrick Eudeline , Jackie Berroyer, François Gorin, Philippe Garnier, leurs écrits, eux, nous parlent. Car la majorité de ces auteurs, abreuvés de culture populaire, ont su rompre avec la sclérose des lettres pour redonner â la littérature une jeunesse, un souffle, une déglingue qu'elle avait perdus en chemin.*** » Sabatier, Benoît, "Les enfants du rock ne sont pas des techno critics", *Technikart* 42, mai 2000, p43.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

avec les seuls Beatles et Stones en couverture, il évoque un peu le Dictionnaire de l'antiquité, semble figer la chose dans un âge d'or supposé qui n'a pas forcément à voir avec l'expérience personnelle qu'on peut en faire - la seule qui vaille le coup. » [453] Le concept même d'un dictionnaire clos sur une culture vivante apparaît aux amateurs comme une condamnation de celle-ci, comme la marque de la fin de cette aventure. L'ouvrage qui veut célébrer le rock pourrait se révéler être son sarcophage. Cette idée, le directeur de l'entreprise l'assume dans une interview accordée aux *Inrockuptibles* :

Le rock est devenu comme le jazz, un langage un peu figé, avec des variations sur un même thème bien connu. Il y a des choses bien, des gens qui ont la foi, la fougue, la flamme, et qui font renaître quelque chose au moment où ils le jouent. Mais je pense que l'âge d'or est terminé, qu'il n'y aura pas de nouveaux Sex Pistols, de nouvel Elvis, de nouveaux Beatles. Ça se passera ailleurs, autrement. Quand il y a nouveauté, il doit y avoir antagonisme, scandale, réaction. Sinon, c'est du musée, de la classification. Il faut réfléchir à l'acceptation de tout ça aujourd'hui.

On pourrait penser que ce discours est le résultat d'une simple nostalgie pour les héros de sa jeunesse. Mais son choix d'accepter la rédaction du dictionnaire est réfléchi : ce dernier signe l'institutionnalisation du rock, soit sa fin pure et simple selon les critères de l'auteur [454] . Ce choix est donc largement lié au parcours intellectuel de Michka Assayas qui avoue : ***« j'ai accepté ce travail parce que je voulais mettre à l'épreuve toutes mes attitudes un peu postadolescentes, le côté C'est fini, je me casse, je n'y crois plus. »*** [455]

A travers la rédaction de ce dictionnaire se joue le problème fondamental qui se pose au rock à la fin du XXème siècle : ce dernier apparaît inscrit dans une histoire spécifique dont les heures de gloire appartiennent au passé, et prétend pourtant toujours parler au présent. La réaction que pouvait provoquer le rock dans les années 50-70, à l'époque de sa nouveauté, n'est plus possible dans les années 90, car ces dernières ont connaissance des faits précédents, et se trouvent du coup face à un modèle dont l'imitation ne peut se faire qu'avec déperdition. Le rock devient dès lors principalement une célébration d'un âge d'or disparu, qui peut se satisfaire dans la confrontation soit avec

[453] ***Deschamps, Stéphane, "Boulevard Diderock", Les Inrockuptibles 240, 25 avril 2000, p47.***

[454] « J***'ai toujours tendance à vouloir quitter les choses quand elles s'installent, je ne supporte pas quand elles s'établissent, deviennent des institutions à leur tour*** »

[455] ***Ses études littéraires lui auraient ouvert les yeux sur le fait qu'« entre Pretty vacant des Sex Pistols et L'Education sentimentale , qui m'a profondément marqué à 18 ans, il y avait une différence. L'un était facile, accessible, et l'autre était de l'ordre de l'idéal, éblouissant. J'avais un côté très exigeant et l'impression que le rock était une toute petite partie de ma jeunesse, un domaine futile et éphémère, une occupation dont j'espérais me débarrasser un jour. »En précisant cela, Michka Assayas avoue qu'il reste plus tributaire de la culture classique que de la pop culture, qu'il est moins rock qu'un Michel Houellebecq. Pour ce dernier le rock est une culture que l'on peut apprécier toute sa vie, au même rang que d'autres : Houellebecq est un auteur pop (ou postmoderne). Pour Assayas, il reste lié à l'adolescence, affilié à une période précise de la vie que l'on doit savoir dépasser pour devenir adulte : il est un auteur classique, qui croit en une hiérarchie des genres. Deschamps, Stéphane, "L'ingénieur du sens", Les Inrockuptibles 240, 25 avril 2000, p44-47.***

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

la musique de cette époque grâce au CD ou aux concerts commémoratifs, soit avec des œuvres artistiques autres que musicales présentant des signes issus du passé. S'établit ainsi une culture autour du rock qui permet de le célébrer sous plusieurs formes artistiques et/ou médiatiques. Mais ce faisant, on transforme le rock en un jeu d'érudits éloigné de la jouissance primaire qu'il provoquait lors de ses balbutiements musicaux. Le rock devient une culture de lettrés [456], transformant tous les objets culturels qui l'approchent en signes de reconnaissance sociale pour les amateurs : le spectateur doit effectuer, face à un film ou un livre, un travail de lecture qui peut paraître éloigné de l'ambition première du rock, la recherche individuelle et collective du plaisir physique. La maîtrise de codes que demande désormais le rock risque d'en fermer l'ouverture à de nombreuses personnes, le plongeant dans un certain hermétisme, voire élitisme, qu'il dénonçait pourtant dans la culture canonisée des années 50-60.

La popularisation de la culture rock est-elle un mal ?

Pourtant, dans les faits, les références appartenant au rock n'ont jamais été aussi présentes dans la sphère médiatique qu'au cours des années 90. Le phénomène qui a vu la contamination de toutes les sphères culturelles par le rock aurait ainsi fonctionné ? Si les codes et autres signes du rock sont devenus plus visibles par le grand public, c'est principalement dû au fait que les médias qui touchent ce dernier ont « démocratisé » la pop culture. Il faut ici souligner le rôle joué par la chaîne de télévision hertzienne Canal + dans ce phénomène. Conçu généralement par les programmateurs de télévision comme une sous-culture incapable de réunir un large public, le rock n'a jamais eu une grande place dans le paysage audiovisuel français. Du moins jusqu'à la mise en place de Canal +, puisque dès lors ***« la chaîne cryptée a contribué au trafic d'un air du temps auquel nous sommes tous intoxiqués »*** [457]. Connaissant l'importance du média télévisuel dans la France contemporaine, on pourrait reprendre les termes d'un journaliste de *Technikart* énonçant que ***« Canal + est aux années 90 ce que l'école obligatoire est à la IIIème République : une clé de voûte »***, pour y ajouter *et la clef de voûte des programmes de Canal + est le rock.*

D'où vient cette spécificité de la chaîne cryptée ? Une fois encore, lorsque l'on s'interroge sur la qualité rock d'un objet, il faut se retourner vers ses créateurs. Alain de Greef et Pierre Lescure [458], directeur de la chaîne une large partie de cette période,

[456] Un objet rock comme le film *Mistery Train* de Jim Jarmush est une ode au rock'n'roll superbe, mais difficilement compréhensible par les personnes qui ne maîtrisent pas les références au rock (apparitions de rock-stars, références visuelles à des textes de chansons, etc.).

[457] ***Ce qui peut rester obscur annoncé ainsi mais devient plus éclairant lorsqu'il cite des exemples : « Vous écoutez Daft Punk sur TFI ? Vous vous pointez au bureau en T-shirt PornStar et Adidas Country ? Vous êtes rompus au décryptage des conspirations en cours ? Vous n'hésitez pas à accorder la même importance au nouveau Radiohead , au design des bouteilles Evian et aux affrontements entre Israéliens et Palestiniens ? Vous détestez les bourgeois mais ne jurez que par la libre entreprise ? Bravo, vous êtes définitivement pop culturel : un enfant des années 90 et, plus précisément, un rejeton de Canal +. Vous savez, la chaîne par qui le foot est devenu bourgeois, les films de Hong-Kong intellos et le clip vidéo un art ».***

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

partagent ce que l'on peut appeler une culture rock. Pour l'imposer à l'antenne, ils font appel à quelques-unes unes des thématiques issues ***« de la contre-culture des années 70 et 80 - le cul, la critique sociale, le rock et la liberté d'action »*** **, et puisent** ***« dans le vivier du magazine Actuel »*** [459] **.** C'est un peu une passation de pouvoir qui se déroule alors : *Actuel*, le magazine le plus en accord avec les années 70 puis 80, connaît une migration de ses rédacteurs vers la chaîne de télévision qui va incarner les années 90. Ainsi, ***« après l'épopée des journaux cultes, Canal + inaugure celle des télés cultes. »*** Là où la donne change, c'est que cette notion de culte qui, jusque là, s'appliquait à un objet fascinant quelques poignées d'individus, se retrouve accordée avec la notion de public massif (cinq millions d'abonnés).

Ce qui n'est pas sans poser des problèmes aux gardiens du temple. Le triomphe de Canal + s'apparente au ***« moment où la périphérie devient centrale et où, comme l'écrira Bizot [le rédacteur en chef d'Actuel], le beauf devient branché. »*** [460] On assiste en effet avec Canal + à la diffusion généralisée de l'identité rock dans la culture populaire, que d'aucuns nomment vulgarisation ou perversion à l'attention du grand public. Ce qu'une partie de la critique (les gardiens du temple) considère comme une faute, avançant le principe que le rock est une culture à séparer de la culture populaire, car la masse ne peut qu'apprécier une forme dégradée du rock. Ces chroniqueurs semblent oublier que le rock est à l'origine une musique populaire, un produit culturel de masse, et que la séparation qu'ils professent ne s'est produite qu'avec l'apparition de leur discours à l'époque de la contre-culture. Cet élitisme de la presse spécialisée est particulièrement présent en France, où toute activité populaire, notamment physique [461], apparaît comme opposée à l'hygiène de la pratique rock [462]. Le rock en France se révèle ainsi tiraillé entre sa conception populaire originelle (qui se différencie d'une culture légitime qui l'a méprisé) et une conception élitiste (qui veut marquer sa différence d'avec la masse, d'avec les *beaufs*). C'est le nouveau paradoxe que présente la presse

[458] Qui fut producteur des « Enfants du rock » sur Antenne 2 dans les années 80.

[459] « A***u dernier recensement, ce sont dix-huit anciens journalistes du magazine de Jean-François Bizot qui sont passés sur la chaîne cryptée (Bernard Zekri, Ariel Wizman, Philippe Vandel, Edouard Baer, Brigitte Cornand, Christophe Nick…).*** »

[460] ***Nassif, Philippe, "Grosse fatigue", Technikart 49, février 2001, p40-43.***

[461] La Coupe du monde en France est ainsi l'occasion d'articles précis et documentés informant les lecteurs que foot et rock peuvent faire bon ménage, alors qu'a priori « ***les mélomanes avertis comprennent rarement pourquoi vingt types s'amusent à courir derrière un ballon que deux autres sont chargés d'arrêter, avec les mains, la tête, les pieds ou quoi que ce soit d'autre.*** » Mais si les amateurs français ne peuvent apprécier le foot, ce n'est pas le cas du reste de la planète rock : « ***musique et foot sont bien plus proches qu'ils ne pourraient le croire.*** » Car de nombreux artistes anglais ne se cachent pas (sorties de disques et concerts repoussés à après la compétition) pour apprécier un sport décrié comme étant le loisir symbole des « beaufs », voire d'une masse dont le public rock français aime à se différencier.

[462] Le mot d'hygiène étant particulièrement savoureux lorsque l'on prend en compte le fait que les préceptes avancés par le mode de vie rock tournent fondamentalement autour du plaisir immédiat, sans réflexion sur des conséquences ultérieures, voire autour de l'autodestruction.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

spécialisée : après avoir voulu concilier contre-culture et reconnaissance officielle (et avoir dû sacrifier la première), le rock désire maintenant s'affirmer comme musique d'opposition à l'élite ET à la masse.

Le rock dans sa conception anglaise : une indication ?

Une telle ambivalence du rock n'est pas partagée par l'ensemble de la planète rock, comme le démontre l'exemple du foot en Angleterre [463] Ce rapprochement est une question de culture sociale : le rock et le foot forment les rares possibilités rapides d'ascension sociale pour les jeunes individus de la classe ouvrière [464] . On peut, à la faveur de cet exemple, se demander si, à trop vouloir investir le champ de la culture pour le garder en vie, la presse spécialisée française n'a pas oublié une des caractéristiques du rock, sa part sociale, qui consiste à permettre à tout amateur de rêver au statut de star, plus qu'à celui de référence culturelle.

Le triomphe d'un groupe comme Oasis dans la deuxième moitié des années 90 rappelle que le rock peut se satisfaire de références populaires, surtout dans le cas anglais, puisque ***« chaque fois qu'il renaît, le brit-rock charrie avec lui un train de références extramusicales. La mode (avec ce goût si particulier pour un dandysme prolo), le foot, le collège, la royauté, les pubs… »*** [465] Et c'est effectivement plus une attitude de hooligan que de chantre de la culture que présentent les membres du groupe. Non pas en raison de leur amour immodéré et déclaré pour l'alcool, la drogue et le foot, mais pour leur prises de positions publiques qui sont parfois d'un goût douteux [466] .

Voilà qui change des aspirations de la presse spécialisée à la reconnaissance du

[463] Les exemples anglais de liens entre rock et ballon rond pullulent. Les plus grands groupes de musiciens du pays se battent pour écrire des hymnes à ses équipes nationales ; des titres de chansons ou d'albums font référence à des événements footbalistiques, quand ce n'est carrément un groupe qui emprunte son patronyme au monde du foot (le groupe anglais Saint Etienne) ; des artistes parsèment les pochettes de disques de références à ce sport ; et certains énoncent avec fierté leur soutien à leurs équipes préférées, et font même participer des footballeurs à leurs enregistrements. On verra même un disque-hommage anglais consacré à Eric Cantona (*Cantona : the album*, sorti en novembre 1995).

[464] « ***Combien de fois a-t-on pu lire, lors d'une interview de tel chanteur ou tel guitariste "De toute façon, pour s'en sortir, on n'a guère le choix : soit on devient footballeur professionnel, soit on devient musicien." Une implacable vérité qui surtout fait office de dicton dans le Nord de l'Angleterre.*** » Basterra, Christophe, "Rock & Foot", *Rock&Folk* 371, juillet 1998, p26-32.

[465] ***O.W., "Soirée rock british sur Canal +", Libération, 21 juillet 2000, p38.***

[466] A l'occasion d'un « ***ridicule tapage médiatique repris par l'Angleterre unanime sur l'air de « Blur contre Oasis », [le compositeur-guitariste] Noel Gallagher déclare à l' Observer qu'il souhaite que « Damon et Alex de Blur chopent le sida et en crèvent ». Tsst-tsst.*** » Par-delà l'anecdote plus pitoyable que choquante, se révèle une réintroduction du facteur social dans le rock : « ***Tout oppose apparemment, il est vrai, les deux groupes: Blur au look d'étudiant est l'image même du Sud middle-class de l'Angleterre, tandis que les raisons essentielles du succès d'Oasis résident dans son appartenance congénitale à la working-class emblématique du nord du pays.*** »Romance, Laurence, "Oasis, le hooliganisme pop au Zénith", *Libération*, 7 novembre 1995, p34-35.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

rock comme culture à part entière. Deux visions du rock s'opposent donc, une plus intellectualisante, inscrite dans la tradition française en la matière, et une plus hédoniste, populaire, présente dans l'approche anglaise du genre. Si dans le premier cas on aime à entourer le rock d'un amas de références culturelles flatteuses, dans le second il est présenté au milieu de sujets moins ambitieux. Le triomphe de presse du magazine anglais *Loaded* en est une preuve : ***« ce porte-voix de ce qu'on a appelé la yob culture ne parle qu'aux hommes virils : de bouffe, de bagnoles, de surf, de fringues, de nibards, de foot, de techno poilue et de rock couillu. »*** [467] Les rédacteurs en chef, James Brown et Martin Deeson, présentent leur journal en des termes [468] qui rappellent ceux tenus par Nik Cohn sur le rock des années 60 ***(« rapide, provocant, sexuel, bruyant, vulgaire, monstrueux et violent »***), lorsqu'il jouissait encore son insouciance originelle et qu'il ne se préoccupait pas de culture mais de jouissance immédiate.

Une telle proposition est-elle pour autant une porte de sortie plus valable pour le rock que sa dissémination dans la culture mondiale ? Si l'on reproche à cette dernière un oubli des motivations premières du rock, on ne peut pas non plus agréer la régression que serait un retour au seul impératif de jouissance physique. C'est d'ailleurs un point sur lequel l'ensemble de la presse spécialisée française se retrouve (alors que l'option élitiste est sujet à débat) : le refus de la vulgarité populaire comme horizon du rock. Même si cette dernière est une des réalités du genre en Angleterre (ce qui peut paraître étonnant sachant que le rock anglais attire en France un public surtout élitiste), le discours français préfère passer sous silence cette part d'ombre de l'identité du rock. Ce qui confirme son ambiguïté, qui idéalise le rock dans une position culturelle à la fois contre l'élite et contre la masse, hésitant entre surplus de sens et rejet de l'intellectualisation. Au cours de cette décennie, encore plus que lors des précédentes, le rock apparaît surtout comme recherche d'un équilibre instable entre les différents niveaux de culture, la basse et la haute, la populaire et la savante. Mais peut-être que cette instabilité est la marque de sa vitalité préservée.

La recherche éperdue du rock dans toutes formes de cultures cultivées (certes perverties, mais toutefois exigeantes : la littérature trash, le cinéma indépendant, etc.) est une particularité de la critique française, qui a toujours affirmé son penchant pour l'intellectualisation de la musique, voire pour son élitisme. Or, si on prend l'exemple anglais, on découvre que le rock n'est pas nécessairement le loisir d'un public élitiste : il

[467] ***Le terme Yob désigne l'amateur de bières, de bagarre et de femmes (qu'il aborde sans respect). Loaded est donc une revue dédiée au machisme, qui n'a certes pas été inventé par lui mais dont il est aujourd'hui de bon ton de se revendiquer grâce à ses efforts. Le fait d'aimer « le foot, les belles voitures et les nanas pareilles » passe du statut de ringard à celui de cool.***

[468] « ***Ici, ce qui nous unit, c'est une passion pour la vie, l'envie de nous éclater, de fuir les petits soucis de la vie. Et forcément, cette quête des plaisirs passe par le pub et le stade ! Loaded, c'est le journal des gens à l'esprit libre. Le magazine célèbre un style de vie, une manière d'affronter le monde assez neuve en Angleterre : en prenant du bon temps, en se foutant de tout. Nous sommes des hédonistes, des jouisseurs. Et les yobs, à leur manière, sont aussi des hédonistes. Etre yob, ça n'a rien à voir avec un milieu social. On peut être riche ou fauché, blanc ou noir, et avoir un comportement de yob.*** » Tellier, Emmanuel et Beauvallet, JD, "La Mecque des mecs", *Les Inrockuptibles* 101, 23 avril 1997, p48-49.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

peut aussi plaire à un public plus populaire, qui n'a que faire de l'analyse possible de sa musique et se contente de sa simple jouissance. C'était aussi le message de la techno que les journalistes ont essayé de transformer en revendication politique. Contrairement à ce que laisse supposer le travail de la critique, le rock n'est plus la médiation de la rébellion de la jeunesse, mais la médiation de son désir de faire la fête, de son désir de jouissance dans un monde qu'elle sait de plus en plus dur.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

II. Le métier de *Rock-Critic*

4. Les critères de sélection

La presse spécialisée a cherché une nouvelle occurrence de la médiation rock/rébellion de la jeunesse au-delà même des limites esthétiques qu'elle connaissait : elle a remis en cause ses a priori critiques (acceptation de la musique de danse, de la musique électronique) et a même cherché une définition extramusicale du rock. Son système discursif s'en trouve ainsi modifié : nous allons donc maintenant essayer d'analyser quelles sont les évolutions de sa rhétorique imposées par son désir de retrouver une médiation qui a disparu.

a. L'importance de la personnalité

Un disque est rock parce que l'artiste est rock

Outre la présence en son sein de références communes, nous avons relevé qu'un objet culturel peut être perçu comme rock en grande partie en raison de l'identité de son concepteur. Si l'artiste est rock, alors son œuvre doit aussi l'être, même si elle n'en présente pas au premier abord les caractéristiques. De même, si un artiste ne présente

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

pas ces qualités, son œuvre sera mal reçue : ainsi, au début de la décennie, la notion centrale de crédibilité est surtout utilisée en un sens négatif, comme signification du refus de reconnaissance critique. La difficulté résidant dans la définition de la *rockitude* d'un artiste, aux contours flous et sujets à discussion [469].

Si effectivement, les évolutions stylistiques vues précédemment amènent ces notions d'esprit rock et autre crédibilité à se détacher des impératifs musicaux, la personnalité des artistes et leur esprit de création restent eux primordiaux dans l'évaluation de leur degré de rockitude. Des groupes dont l'œuvre jusqu'ici ne méritaient pas l'appellation sont consacrés comme rock, mais plus pour leur soumission aux clichés du genre de vie défini dans les années 60-70 que pour leur œuvre proprement dite. Depeche Mode, groupe electro-pop, finit ainsi ***« par devenir un groupe de rock à l'heure où les vétérans de la six-cordes se branchent techno »*** parce que les membres du groupe ont découvert les préceptes de la vie d'un groupe de rock : ***« poudre, incommunicabilité, tournées mammouth »*** [470]**.** Tous les articles consacrés au retour de ce groupe vont d'ailleurs plus tourner autour de l'état de santé d'un de ses membres toxicomane que de la nature même de la musique. En affichant ses souffrances, ce dernier gagne une aura rock que ses précédentes productions, même si elles furent reconnues pour leur importance musicale, n'ont jamais eu. Le rock reste affilié à la mythologie de l'autodestruction, au sacrifice de l'individu pour l'œuvre [471]. Les critiques sont très sensibles à la part d'individualité présente dans un disque, et savent que celle-ci n'est jamais aussi présente que lorsqu'elle souffre et perd tout contrôle. [472] Si l'œuvre d'art est transfigurée par la

[469] Par exemple, Jean-Louis Aubert, l'ancien chanteur du groupe à succès Téléphone, ne semble pas posséder cette crédibilité rock (il essaye au cours de sa carrière solo de s'éloigner des clichés du rock pour se rapprocher de la chanson naïve, osant même des collaborations avec des artistes de variété, ce qui l'empêche d'être pris au sérieux par la presse spécialisée). Son cas est l'occasion d'une dénonciation des impératifs du « ***microcosme rock*** », « ***cette cellule dans laquelle il fait bon exhiber son apparente crédibilité, que l'on soit musicien, attaché de presse ou journaliste*** ». Cette crédibilité s'apparente ainsi surtout à une « ***panoplie*** », une pose esthétique, une soumission aux normes et aux clichés du genre (de vraies guitares et une vraie batterie, bref tout ce qui envoyait le rock dans une impasse), alors que selon Aubert « ***Tom Waits en train de jouer du jazz, c'est bien plus rock que la plupart des groupes que tu vois sur MTV. Le rock, aujourd'hui, c'est une affaire de conscience***. » Meyer, Patrick Olivier, "*H* de raison", *Rock&Folk* 304, décembre 1992, p42-45.

[470] Bernier, Alexis, "Depeche Mode, Panique à Needle Park", Rock&Folk 357, mai 1997, p48-53.

[471] « ***Souffrir c'est ressentir. Et ressentir c'est l'espoir qu'un jour peut-être on pourra dire. L'autre grande leçon de Ultra est là. Le statut d'artiste, il se mérite. Pas de mystère, faut banquer.*** » Orlandini, Alain, "Depeche Mode, ultra", *Rock&Folk* 358, juin 1997, p77.

[472] Cette idée n'est pas nouvelle, et semble inscrite dans l'histoire du rock. Ainsi, à propos de Dylan et de son refus en 1966 d'assumer le rôle de prophète de la jeunesse en prétextant d'un accident de moto pour se retirer de la scène internationale, les journalistes s'empoignent : « ***Manœuvre : Dylan a disparu. Il est là le cœur de l'affaire. Voilà un type qui a vu la mort, reculé et qui a sacrifié toute sa carrière pour devenir Monsieur Normal. Bobonne, les gosses, a-t-il voulu connaître ça ? Dahan : Il s'est vu ridicule, il a vu sa santé mentale menacée, il s'est vu trop faible. Eudeline : Alors tant pis pour lui. C'est un artiste, il est censé porter le poids du monde***. » Cette réflexion est révélatrice : dans le rock, l'Art doit être plus important que la vie, et peut même en exiger le sacrifice. La rédaction, "Bob Dylan, le débat", *Rock&Folk* 362, octobre 1997, p46-51.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

souffrance de l'artiste (la satisfaction amoureuse ou la paternité ne semblent pas être de bonnes sources d'inspirations, si l'on en croit les instances critiques [473]), on peut juger une œuvre à la lueur de la seule vie de l'artiste. Ses aléas peuvent rendre au rock sa vivacité, lui rendre l'incertitude et l'imprévisibilité qui en font une aventure vivante.

Outre la crédibilité, l'outrance et la provocation sont elles aussi des moyens d'attirer à soi l'attention du public rock. Le besoin d'outrance n'est pas une nouveauté dans le rock. Mais si les Beatles et les Rolling Stones choquaient dans leur temps pour la longueur de leurs cheveux, il en faut plus dans les années 90 pour susciter l'effroi des parents (puisque tel est le but recherché). Plusieurs possibilités s'offrent aux artistes s'engouffrant dans l'optique du scandale. Le plus évident est une sorte de surenchère de ce qui a fait ses preuves – notamment marchandes – dans l'histoire du rock : satanisme et grand-guignol restent des valeurs sûres, surtout pour le public américain, friand de shows démesurés dont l'ambition laisse habituellement de marbre les critiques hexagonaux. L'exemple le plus évident dans cette catégorie est Marilyn Manson, qui rappelle aux érudits le théâtre outrancier de Alice Cooper (grand succès dans les années 70 américaines). Sachant provoquer l'effroi des adultes et en jouer pour attirer les adolescents, il n'en demeure pas moins limité lui aussi par la question de la crédibilité : la critique lui reconnaît surtout un certain talent d'acteur, au point de se demander s'il ne ferait pas mieux de se concentrer dans le cinéma, puisque dans le rock ***« il devient de plus en plus difficile de choquer »*** [474] .

Que peut en effet faire le rock, face à la puissance évocatrice du cinéma devenu la référence des errances du moment [475] ? Surenchérir ? ***« Cela fait lurette que le rock se trouve devant un sacré problème. Une mythologie de l'excès et des surenchères se trouve forcément un jour devant ses limites naturelles. »*** A force d'avoir exploité ce filon, le rock finit par ne plus fonctionner que ***« comme une représentation, non plus comme un miroir à terrifier le bourgeois. »*** [476] Il doit se contenter de jouer la provocation comme un acteur, connaissant toutes les interprétations précédentes de son rôle. Marilyn Manson n'est finalement qu'un amas de références horrifiques, musicales ou cinématographiques [477] , un exercice citationnel qui perd tout rapport avec la réalité. Le rock qu'il pratique souffre d'un enfermement sur lui-même, sur sa mythologie et ses

[473] Il est ainsi habituel de lire que tel artiste a vu la qualité de sa production discographique diminuer depuis qu'il a trouvé l'amour : des parallèles sont faits entre la baisse de créativité de Bruce Springsteen et son mariage avec sa choriste à la fin des années 80, par exemple.

[474] Romance, Laurence K., "Marilyn Manson blasphémacteur", Libération, 17 novembre 2000, p39-40.

[475] Voir l'analyse de l'affaire *Tueurs Nés* citée précédemment (Partie I, Chapitre 3, point b).

[476] (et suivants) Eudeline, Patrick, "Rock satanique, gangrène de violence", Rock&Folk 350, octobre 1996, p42-45.

[477] « Un patronyme façon Cramps de série B. Du piercing partout, des traces de lacérations au rasoir sur le torse du chanteur... Et puis du Crazy Color jusque dans les barbichettes. Tout ça pour des reprises traitées grunge Monsieur Plus de "*I Put A Spell On You*" ou "*Rock And Roll Nigger*", ou des originaux qui en rajoutent dans le vicieux, le gothique décadent, le film gore et le culte de la série Z. »

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

références qui semblent n'exister que dans un hors-monde, que sur une scène de théâtre séparée du public. Lequel a évolué et demande plus que ce qui suffisait il y a encore quelques années. Le rock s'est condamné lui-même à une surenchère infinie de ses effets pour pouvoir satisfaire son public, aux goûts plus excessifs suite à leur éducation par le rock lui-même.

Une indication est toutefois donnée par Marilyn Manson pour savoir où se trouve le vrai rock du moment, selon les critères précédemment émis. Interrogé sur les artistes contemporains qui l'intéressent, il distingue le rappeur Eminem : ***« Il repousse les limites, et nous sommes très peu à le faire. (…) Lui est un véritable phénomène, très critiqué et en même temps très grand public. »*** [478] Puisque l'accusation de faire semblant est souvent fatale dans un milieu où on ne rigole pas avec la crédibilité de l'artiste – qu'il ne faut pas confondre avec la crédulité du public –, les jeunes amateurs vont préférer la prose d'Eminem à la pose de Marilyn Manson. Le rap a cet avantage de présenter des incarnations exacerbées de la problématique de la crédibilité des artistes. Alors que l'époque voit le rock s'enfermer une célébration de son histoire à même de laisser froide la jeunesse du moment, ou se préoccuper d'expérimentations peu susceptibles d'intéresser le grand public, le milieu rap (plus encore que la techno qui reste confinée dans son rôle de musique de danse désincarnée, donc hors de la problématique des stars) semble le plus à même de proposer d'authentiques artistes rock, qui répondent aux critères définis : concilier crédibilité et succès populaire chez les jeunes. Eminem jouit effectivement auprès de la presse spécialisée d'un certain crédit [479] : crédibilité artistique, vie en conformité avec l'image, succès public… Eminem est un artiste rock, voire une authentique rock-star provocante et subversive ***« effrayante pour des parents qui avaient d'autres projets pour leurs chères têtes blondes que de les voir imiter un rappeur décoloré et bourré de drogues synthétiques (ainsi que d'herbe et de champignons hallucinogènes) »*** [480] **.** Mais comme c'est une rock-star des années 90, il ne fait pas du rock au sens strict.

L'association rock et politique est-elle encore possible dans les années 90 ?

Si les mauvais garçons ont bonne presse et peuvent faire illusion dans les charts en vendant un peu du souffre qui les entoure (ce qui explique le succès d'un groupe comme Guns N'Roses), il faut aussi qu'ils fassent preuve aux journalistes que leur réputation n'est pas usurpée. Depuis les années 60 et les Rolling Stones, on sait que les attitudes

[478] ***Romance, Laurence K., "Marilyn Manson blasphémacteur", Libération, 17 novembre 2000, p39-40.***

[479] Il possède une crédibilité grâce à plusieurs points : la présence de Dr Dre à la production (« ***le producteur d'Eminem est noir, et cette caution - indispensable aux USA pour un rapper blanc prétendant à un minimum de crédibilité - n'est pas négligeable*** »), une écriture qui sait transposer l'expérience personnelle (anecdotes véridiques sur sa jeunesse, sa mère droguée, et sa vie privée en général ; de quoi conclure qu'il n'est « ***pas besoin d'interviewer Eminem : sa vie est un livre ouvert dont chaque page est un rap qui passe en boucle sur toutes les ondes*** »), et un effet certain sur les foules (« ***La vraie Amérique, celle [des] kids blancs middle-class (…), est dingue d'Eminem. (…) A l'égal d'un Marilyn Manson dans le rayon rock brutal, Eminem génère un culte visible*** »).

[480] ***Carton, Orlus, "Eminem", Rock&Folk 398, octobre 2000, p42-44.***

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

provocantes sont aussi des arguments de vente dans le rock [481] . Les années 90 sont donc suspicieuses vis-à-vis des rebelles revendiqués. Ainsi un journaliste qui veut démonter le soufflé des Guns N'Roses va-t-il présenter un article ***« où l'on réalise avec émotion que les Gunners ne sont pas aussi racistes et homophobes qu'on le prétend, mais bien au contraire une aimable assemblée de gentils garçons »*** [482] **.** Sur la foi de cet exemple, on pourrait trouver la rébellion rock un tantinet limitée théoriquement.

Mais peut-être ce choix de la subversion par l'attitude est-il plus à propos pour les années 90. Car si l'on s'arrête sur le groupe de la décennie qui a affirmé avec le plus de bruits son statut de groupe politique, on se rend compte que la tâche n'est pas aisée. Rage Against The Machine se présente comme voulant délivrer un message subversif à l'ensemble des kids (les jeunes) de la planète ; dès lors la critique française oublie toute donnée musicale pour se concentrer sur la véritable nature de cet engagement [483] . Le groupe est ***« accablé de soupçons idéologiques*** », les critiques mesurant la portée politique d'un discours vendu comme tel, pour en relever les limites [484] . Du coup, ce type de discours court le risque d'être jugé comme posture esthétique plus que politique [485] . Ceci justement parce que la critique connaît l'histoire du rock et sait que cette prise de

[481] Le manager Andrew Loog Oldham faisant ainsi titrer le *Melody Maker* : « Laisseriez-vous votre fille sortir avec un Rolling Stone ? »

[482] ***Les questions vont d'ailleurs aller dans le sens de la dérision vis-à-vis de leur réputation (à propos d'une collaboration avec Michael Jackson : « Mais ça ne l'effraie pas un peu de se trimballer avec un sauvage dans votre genre ? » Question à laquelle l'ingénu guitariste Slash répond :« C'est ce qu'on pourrait croire, mais non. », pour ajouter, histoire de marquer son côté « sauvage », que lors de leur rencontre sur un plateau télévisé, « J'ai fait comme d'hab' : fumer, boire, glandouiller en futal de cuir… »).Romance, Laurence K., "La vie en Guns N'Roses", Libération, 6 juin 1992, p31-32.***

[483] La plupart des articles qui leur sont consacrés se posent sous cette thématique :« ***Authentiques ? Bidons ? Authentiquement bidons ? Qui se cache derrière le petit empire de la Rage, un groupe américain qui vend en Europe de vieilles lunes révolutionnaires des années 60 à des jeunes qui n'ont vécu ni Mao, ni les Black Panthers, ni le Clash ?*** »

[484] Outre une vision romantique de la politique propre à l'adolescence (qui croie en une mythologie floue de la « lutte » au détriment des partis politiques existants « ***les différences entre les deux partis sont infimes. Démocrates ou républicains, ils sont les partis des privilèges et des proprios*** »), le guitariste Tom Morello semble encore croire en la capacité de la musique à changer le monde. Mais son programme reste flou : « ***J'ai regardé ce monde. Je me suis dit Je vais faire quoi ? Faire péter ce système ou m'y creuser une niche ? Par chance, nous avons un public qui nous écoute et va nous aider à pousser le bouchon plus loin qu'aucun groupe de rock ne l'a jamais fait. Espoir. Ce que nous voulons faire, aucun groupe n'y est jamais parvenu. C'est de la politique. Et nous savons vous, moi et tous ceux qui nous lisent, que culture et politique sont inextricablement liés. Alors oui, nous avons une responsabilité. Et nous allons foutre la merde, d'une façon majeure.*** »Les difficultés apparaissent lorsque viennent les questions sur la mise en pratique de toutes ces belles théories : fort d'un public qu'il pense majoritairement acquis à ses idées, le groupe essaye de s'extirper de l'impasse relevée de leur action (« ***Quel slogan résumerait votre message ? Ce n'est plus au niveau du fuck you adolescent tout de même ?*** ») en mélangeant résistance psychologique, action militante et culture de la révolution en un long verbiage, saturé de références révolutionnaires plus ou moins maîtrisées, qui oublie toutefois de préciser quelle action pratique le groupe demande à ses auditeurs. (et suivants) Manœuvre, Philippe, "Rage Against The Machine, Le rouge et le noir", *Rock&Folk* 345, mai 1996, p44-49.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

position n'a que très peu de répercussion pratique. Ainsi le journaliste se permet de remarquer : ***« Oui, mais ne serait-il pas un peu temps de penser à autre chose ? Mince, en mai 68, j'avais 14 ans. Ensuite on a perdu tout ce temps à combattre nos parents. Vous ne croyez pas qu'il serait temps d'imaginer un modèle nouveau ? »*** Si une telle remarque met en évidence encore un peu plus les limites du discours, elle fait aussi preuve d'une certaine condescendance à l'égard des jeunes générations, lesquelles peuvent être agacées de cette constante référence à une époque qu'ils n'ont pas connue.

La difficulté d'expression politique des années 90 est donc à rechercher dans l'attitude des générations précédentes : ***« parce qu'ils se sont plantés dans leurs convictions gauchistes, [les soixante-huitards] voudraient nous [les jeunes générations] dégoûter à jamais de toute contestation »***, sur l'air d'apparence sympathique d'un ***« Pas la peine de te révolter, petit, j'ai déjà fait les conneries pour toi. »*** Leur expérience personnelle pourrait être constructive en terme d'exemple à ne pas suivre, sauf que ce type de discours se veut conclusif, n'hésitant pas à « ***prôner la désillusion*** » [486] auprès de jeunes qui n'ont du coup même plus l'occasion d'expérimenter la révolte.

Certes, le cas présent indique aux apprentis révoltés une porte de sortie (« ***imaginer un modèle nouveau*** »), mais en ironisant sur la portée du discours présenté [487] . Or l'ironie est une marque du mépris des rebelles rangés pour leurs descendants revendiqués, une ***« véritable gangrène de la presse, ce style on ne me la fait pas qui masque l'incapacité totale d'aimer ou d'adhérer à quoi que ce soit » . Ce qui pourrait s'apparenter à une « nouvelle censure [qui] n'a rien à voir avec l'ancienne. Pas d'interdiction, pas de condamnation en justice. La nouvelle censure pratiquée par ces médias s'appelle ironie, condescendance ou, plus simplement, black out. »*** [488] On décrédibilise les discours remettant en cause l'ordre en place en les assimilant à de simples poses publicitaires, en les dépeçant de toute possibilité d'efficacité et même, plus grave encore, d'intelligence et de conviction. Un groupe comme Rage Against The Machine ou tout autre groupe portant un message politique est appréhendé avec des pincettes par la presse rock.

Mai 68 est une date aussi pour cette dernière qui, elle, a su perdurer sans renier ses prises de position : la presse rock est plus liée à la révolution pop des années 60 qu'à la tentative étudiante gauchiste de 68. C'est encore une question de références : Burroughs

[485] Nous reviendrons sur les ambivalences économiques d'une promotion articulée autour de la notion de rébellion (Partie III, Chapitre 8, Point a).

[486] Williams, Patrick, "Les nouveaux réacs", *Technikart* 47, novembre 2000, p82-87.

[487] « ***N'est-il pas étrange que tout votre succès soit en Europe, France, Allemagne, des pays où, finalement, personne ne comprend rien à ce que racontent vos textes ?*** ». Le porte-parole du groupe évite d'ailleurs de répondre à cette question, continuant son discours supposé subversif : « C'est exact. Nous sommes censurés aux USA. (…) Certaines choses doivent rester cachées. Et puis, en Europe, les gens sont beaucoup plus conscients politiquement. » Manœuvre, Philippe, "Rage Against The Machine, Le rouge et le noir", *Rock&Folk* 345, mai 1996, p44-49.

[488] Williams, Patrick, "Les nouveaux réacs", Technikart 47, novembre 2000, p82-87

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

lui semble par exemple plus important que Che Guevara. Mai 68 n'est pas en France une révolution accompagnée par la musique, contrairement aux mouvements étudiants américains. Ce qui peut s'expliquer par le fait que ***« chez nous, le lourd passé marxiste et étudiant bloque l'explosion de la culture pop, cette fille des Beat. Et que Kouchner ou Cohn -Bendit ont encore les cheveux courts, alors que déjà les Stones partent à Tanger sur la trace de la légende et mangent des Mars dans le ventre de Marianne. »*** [489] Rock et politique font donc depuis cette date fondatrice plutôt mauvais ménage dans l'esprit de la presse spécialisée. Si sont bien accueillies les prises de positions occasionnelles (contre le FN principalement pour la scène française, avec les groupes Zebda, Sinsemilia, Noir Désir), les chansons à contenu politique lassent très rapidement les critiques. Ce phénomène est encore plus accentué par le fait que les logiques capitalistes qui se cachent derrière le rock sont connues : toute forme de contestation est récupérable en tant qu'argument de vente par l'industrie du disque. L'esprit critique cherche alors directement dans de telles postures des poses publicitaires [490] .

Au final, la seule position politique acceptée reste celle qui est la plus en phase avec sa génération : celle d'une jeunesse revenue de combats politiques et idéologiques dont on lui a enseigné à l'avance les échecs. C'est d'ailleurs la position du groupe de rock référentiel des années 90, Nirvana. Interrogé sur l'absence apparente de politique dans le grunge, Kurt Cobain se défend d'un supposé apolitisme générationnel [491] mais reconnaît que le risque pour un groupe s'occupant publiquement de politique est de ***« passer pour des raseurs*** ». Rock et politique ne peuvent plus être autant liés que dans les années 60, parce qu'aujourd'hui la jeunesse non seulement n'est plus unifiée autour d'espérances communes (qui lui permettraient de se rassembler autour d'un programme politique et de porte-parole que le rock soutiendrait) [492] , mais parce qu'en plus elle garde en mémoire l'exemple de la génération de ses parents, qui ***« étaient hippies et défendaient de grandes idées avant de virer yuppies hypocrites au début des années 80 »***. Le résultat de ce traumatisme causé par la génération soixante-huitarde : un sentiment « ***à la fois honteux et coupable*** » (selon les termes propres du chanteur) chez la jeune génération qui adopte ***« un comportement en réaction à l'hypocrisie de nos parents »*** [493] , le refus de l'engagement politique ouvert au profit d'une rumination existentielle

[489] ***Eudeline, Patrick, "William Burroughs, Man In Black", Rock&Folk 362, octobre 1997, p36-39.***

[490] L'opposition au FN, aussi respectable soit-elle selon les critères de la presse spécialisée (plutôt marquée à gauche), apparaît au final tellement évident pour un groupe de rock et pour le public qu'il touche, qu'est interrogé l'intérêt politique d'une telle prise de position prêchant des convaincus.

[491] « ***Je ne me sens pas le droit de parler politique car, n'écrivant pas beaucoup sur la politique, on m'attaquera, on me taxera d'opportunisme. Pourtant, j'ai des idées politiques très arrêtées et très claires dont je discute avec mes amis.*** »

[492] « ***Les propos des groupes n'ont jamais eu beaucoup d'impact. Nous avons besoin de gens qui soient de vrais porte-parole, de leaders comme Abie Hoffman [gauchiste américain des sixties]. Dans les sixties, les groupes étaient politisés car il y avait des leaders politiques forts qui faisaient avancer les idées, on attendait juste des groupes qu'ils fassent une musique de fond à ces revendications. C'est plus difficile aujourd'hui*** »

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

démotivée.

Un besoin de stars identifiables

Les aspirants rock-stars des années 90 doivent donc éviter de se présenter par l'intermédiaire d'un discours politique revendiqué. L'époque est aux individualités concentrées sur leurs problèmes personnels, surtout si une liaison peut être faite avec ceux de leur public (soit les problèmes liés à l'adolescence). Nous allons nous baser sur l'utilisation d'exemples de prétendants rock-stars pour en démontrer les impératifs. Ainsi en 1996 un groupe répond parfaitement aux attentes de la presse spécialisée en mal de nouvelles stars identifiable : ***« le premier album de Placebo réconcilie le rock avec ses déserteurs : fulgurance, frustration, panache et dynamique »*** [494] , mais aussi ***« frustration sexuelle, malaise adolescent, perte d'innocence »*** [495] Le phénomène a tout pour plaire : le chanteur a le physique de l'emploi (« ***parfaite tête imparfaite et maladive de mannequin Calvin Klein*** »), l'attitude ***(« petite pose sexy sur scène, outrageusement grossier dans la conversation en français, guitariste nerveux et acharné »*** [496]), et le discours ***(« on est la relève de cette brit-pop merdique. »*** [497]). Dernier test avant d'accéder au statut de rock-star : l'authenticité du personnage qui peut lui conférer ou enlever toute crédibilité. S'il apparaît que le leader Brian Molko ne fait que jouer un rôle, son groupe sera rejeté. C'est ce qui est arrivé à un groupe comme Suede lorsqu'il est apparu trop ouvertement que chez le chanteur importait ***« le personnage plus que la personne, ses fantasmes plus que sa réalité »***, que son univers était surtout « ***appris dans une histoire du rock potassée*** » dans les magazines spécialisés. [498] Heureusement pour Placebo, ***« la cohérence du discours - pas une faille dans l'exhibition et l'étalage cru des faiblesses -, la réflexion triste et sage du chanteur contrastant avec l'exubérance scénique révèlent un authentique décalé, adulte malgré lui finissant de régler les factures - et fractures - d'une jeunesse troublée. »*** [499] . Le groupe est dès lors intronisé comme nom à suivre pour les années à venir, ayant réussi son examen de passage : personnalité crédible, probable rock-star et disque intéressant (le contraire restant quand même éliminatoire).

[493] ***Bates, "In bed with Nirvana", Les Inrockuptibles 33, janvier-février 1992, p70-74.***

[494] ***Norot, Anne-Claire, "Enfants de l'apatrie", Les Inrockuptibles 67, 7 août 1996, p60-61.***

[495] ***Santucci, Françoise-Marie, "Placebo, une dose qui fait son effet", Libération, 23 août 1996, p28.***

[496] ***Norot, Anne-Claire, "Enfants de l'apatrie", Les Inrockuptibles 67, 7 août 1996, p60-61.***

[497] ***Santucci, Françoise-Marie, "Placebo, une dose qui fait son effet", Libération, 23 août 1996, p28.***

[498] Beauvallet, JD, "Roman d'un tricheur", *Les Inrockuptibles* 45, 21 février 1996, p50-55. Remarquons que ces arguments sont alors jugés positivement par le journaliste, car utilisés à une époque où l'Angleterre se cherche des stars face au grunge américain. L'arrogance du chanteur et l'arrivée de la brit-pop lasseront les amateurs après le premier album du groupe.

[499] ***Norot, Anne-Claire, "Enfants de l'apatrie", Les Inrockuptibles 67, 7 août 1996, p60-61.***

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

Brian Molko l'énonce lui-même : ***« Les rock-stars doivent être singulières, bigger than life. »*** [500] C'est le mot d'ordre qui semble lancé dans un monde du rock qui cherche rassembler autour de sa musique une jeunesse éparpillée entre rap et techno. L'attention du discours spécialisé se déplace ainsi des qualités musicales propres aux identités des protagonistes les plus rock, qu'ils soient déjà reconnus ou non. Les Dandy Warhols arrivent ainsi sur la scène internationale grâce à un programme simple mais en rupture avec ***« l'esthétique No fun des groupes grunge et de la génération X »*** : ***« il [est] temps de réintroduire dans le rock ce qui fait son attrait : le sexe, la folie et le glamour. »*** [501] Ce programme trouve une incarnation avec l'une des rares rock-stars apparue dans les années 90 et les ayant traversé : Courtney Love. Cette dernière est en effet l'incarnation des fantasmes de rock-star singulière, mais aussi de leur préférence accordée à la notion de star plus qu'à la musique. Dès les premières présentations le nom de la jeune femme est répété avec les plus grandes précautions. Des journalistes demandent quelle part prend le fait qu'elle soit la femme de Kurt Cobain dans l'attention médiatique qui lui est portée [502]. Quand enfin sont consacrés des articles à son groupe Hole et non à sa liaison avec le leader de Nirvana, ceux-ci relèvent une attitude sur scène très sauvage [503], suffisante pour attirer rapidement l'attention des médias. En effet, suite à ces débordements tous azimuts, celle qui n'était que la femme de Kurt Cobain réussit à ***« officiellement [s'imposer] comme la Madonna alternative des années 90. »*** [504], malgré toutes les embûches qui se sont trouvées sur sa route (suicide du père de sa fille, documentaire cinématographique l'accusant d'être responsable de celui-ci). Elle s'impose même au cinéma avec le rôle d'une actrice porno dans *Larry Flint*. Ce qui pousse la critique française à se demander ***« si Courtney Love [n'est pas] finalement le rêve américain personnifié ? »*** [505], de par sa pugnacité lui permettant de gravir les échelons de la renommée et de la réussite à partir de rien. Mais cette réputation se fait en dehors de toute considération artistique (on parle peu de ses disques, et ses prestations scéniques n'intéressent pas pour des raisons musicales), et traduit l'importance du terme star vis-à-vis du terme rock.

Le nom de l'artiste est une marque de qualité apposée sur le disque : si ce dernier est présenté sous un patronyme reconnu, il sera plus écouté que s'il l'est sous celui d'un

[500] ***Santucci, Françoise-Marie, "Placebo, une dose qui fait son effet", Libération, 23 août 1996, p28.***

[501] ***Rigoulet, Laurent, "Dandy Warhols, art pop", Libération, 10 février 1998, p36-37.***

[502] Pour le responsable des singles de *Rock&Folk*, la réponse est simple : sans cette alliance, on ne parlerait pas autant « ***de son petit groupe de rock féministe*** » Leblond, Philippe, "Hole, *Miss World*", *Rock&Folk* 324, août 1994, p71.

[503] « ***Majeur dressé bien droit en guise de présentation*** », « ***visiblement raide défoncée*** », et provocation à l'égard du public : « ***"Hey les mecs, y en a un qui voudrait que je le suce ? Cassez-vous bande d'enfoirés, vous avez pas les couilles !"*** » Ducayron, Philippe, "Mudhonna, la voilà", *Rock&Folk* 333, mai 1995, p7-8.

[504] ***Romance, Laurence, "Courtney Love", Rock&Folk 334, juin 1995, p36-43.***

[505] ***Manœuvre, Philippe, "Hole, Cendrillon", Rock&Folk 373, septembre 1998, p58-67.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

inconnu. Les premières œuvres ne sont pas inécoutées, mais il leur faut la reconnaissance d'une instance critique ou artistique particulière (c'est notamment la force des *Inrockuptibles*, eux-mêmes tributaires des journaux anglais) pour que l'ensemble de la presse spécialisée s'intéresse à elles. Alors que le disque d'un artiste déjà reconnu atteint sans difficulté les pages de tous les magazines rock. C'est ce qu'a compris Courtney Love pour son groupe Hole, qui grâce à ses frasques a su garantir l'attention médiatique à ses productions jusqu'alors passées inaperçues. Confrontée au fait que ***« la musique de Hole reste secondaire par rapport à l'aura qui entoure chacun des faits et gestes de Courtney-la-scandaleuse »***, et que sa présence soit surtout remarquée ***« à la place de Madonna et Guns N'Roses dans les colonnes demi-mondaines de la presse internationale »***, Courtney Love répond ***« qu'accéder au grand public permet à tout le monde d'entendre parler de nous, alors qu'on est plus décapants que ceux-là. A l'arrivée, c'est positif pour Hole. »*** [506] Ne lui reste plus qu'à confirmer sur disque que ce statut de rock-star n'est pas usurpé, qu'elle est bien une artiste.

La critique de son disque de l'époque présente les enjeux qui sont sien : traduire en chanson le statut que la veuve de Kurt Cobain a gagné par son attitude. Le journaliste reconnaît à ce propos que ***« dans la course au titre de la rock-star autodidacte (…) la Courtney ne foire pas une étape de l'épreuve. Quelle classe ! Quel talent ! Quelle aisance ! »*** Si Courtney Love est une rock-star en puissance, il lui reste toutefois, pour accéder pleinement au titre, de parvenir au statut d'auteur : une vraie rock-star n'est pas qu'une star exubérante, elle doit aussi être musicienne. Et aucune des deux conditions ne peut être mise de côté : de même que de splendides auteurs-interprètes dénués de charisme n'arriveront que rarement au statut de stars, des stars en puissance ne seront reconnues que si elles font preuve d'un minimum de talent musical. Soit dans les faits, passer le ***« dernier poteau avant la ligne d'arrivée : (…) réussir le disque qui compte. Le disque qu'on écoute pour ce qu'il y a dedans, pas pour voler un bout de tranche de vie trash et romanesque »*** [507] . La musique réussit à retranscrire les sentiments de son auteur, et ainsi à la pleine jouissance du statut de rock-star.

Notons que la critique rock reste consciente, dans sa recherche de rock-stars, de la particularité des années 90. Elle ne va ainsi pas hésiter à reconnaître la présence de véritables rock-stars, par l'attitude et par les choix esthétiques, dans des domaines extramusicaux comme le cinéma [508] . Cet accord autour d'artistes sans prétention discographique est une preuve supplémentaire de l'absolue indépendance du statut de rock-star vis-à-vis de la musique. La personnalité des artistes prime sans ambiguïté.

[506] Romance, Laurence, "Courtney Love, la vie comme un trou", *Libération*, 31 mars 1995, p39-40.

[507] ***Dans le cas présent, le disque, s'il n'est pas un chef-d'œuvre, présente au moins une qualité pour être agréé par la critique comme objet rock :une musique « à la hauteur du torrent émotionnel qui jaillit de sa bouche. » In Ducayron, Philippe, "Hole, Live Through This", Rock&Folk 322, juin 1994, p60.***

[508] Guillaume Depardieu est notamment présenté par l'ensemble de la presse spécialisée comme une rock-star crédible, ou du moins comme « ***un vrai punk, dans le sens noble du terme*** » selon les propos du réalisateur Pierre Salvadori. Sabatier, Benoît, "Une vie de punk", *Technikart* 44, juillet 2000, p34-36.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

La presse rock reste fidèle au principe de médiatisation des stars du genre. Mais si les rock-stars des années 60 étaient mises en avant parce qu'elles étaient porteuses d'un message idéologique, les années 90 connaissent la futilité de telles prétentions. Ses stars ne sont plus obligées d'être des médiatrices (sociales, politiques, etc.) mais se contentent d'être reconnues en tant que telles pour attirer l'attention médiatique. Nous allons relever quelles sont les critères qui permettent aux journalistes d'agrandir la constellation du rock.

b. La réputation précède la réception

Devenir une référence

L'exemple des Placebo nous indique que l'exposition médiatique initiale est primordiale pour un jeune groupe : si celle-ci est suffisamment éloquente pour des raisons artistiques ou d'attitude, l'individu est assuré de voir ses propos et gestes ultérieurs relayés par la presse. La difficulté est donc de se faire remarquer par cette dernière. Si les prestations scéniques sont primordiales, il faut qu'elles touchent des personnalités susceptibles d'influer sur les rédactions. Le groupe de Brian Molko a ainsi bénéficié du parrainage de deux stars du rock, David Bowie et Iggy Pop, impressionnés par un de leur concert. [509] La pratique est courante, et de nombreux groupes qui ont su s'affirmer depuis ont débuté sous la protection médiatique d'artistes renommés [510] .

Si les premiers pas artistiques sont aussi importants, c'est parce qu'ils assoient la réputation de l'artiste pour le reste de sa carrière. La réception de la critique se fait dans un cadre prédéterminé par le nom qui est apposé sur la pochette. Une fois l'artiste installé, ses œuvres sont sûres de susciter un minimum d'écho dans la presse spécialisée pour espérer se faire remarquer. Une fois ceci fait, ils jouissent auprès des journalistes d'une prédisposition critique qui infléchie leur rapport à l'œuvre. Les Beastie Boys jouissent ainsi d'une très bonne réputation critique [511] qui suscite dans la presse internationale un a priori bénéfique pour toute production venant de leurs studios [512] . Un bon groupe doit posséder une identité particulière au milieu d'un océan de conformisme,

[509] Robert, Richard, "Androgyne tonic", *Les Inrockuptibles* 84, 18 décembre 1996, p14-19.

[510] Les Islandais Sigur Ròs sont présentés comme ***« respectés par Radiohead , ce qui n'est pas donné à tout le monde.*** » Farkas, Basile, "Sigur Ròs", *Rock&Folk* 401, janvier 2001, p48-49.

[511] Ils apparaissent en 1986 avec leur album *Licensed To Ill*, le premier album de rap à se classer en tête des hit-parades américains, et leurs concerts leur assurent un capital sympathie auprès des journalistes rock intrigués par leur rap délibérément stupide. Leur deuxième disque les voit s'aventurer sur une voie plus expérimentale et perdre une partie de leur public, mais les rappeurs blancs y acquièrent une réputation d'explorateurs sonores aux succès artistiques et/ou commerciaux, en tout cas toujours susceptibles de créer l'événement médiatique.

[512] « ***Ce sont des malins : ils tablent sur l'attachement qu'on leur porte pour se permettre n'importe quoi. Et ça marche. Tellement qu'ils pourraient commettre un album country, comme ils menacent de le faire de temps à autre, que l'on serait preneur.*** » (et suivants) Dufresne, David, "Balèzes Beastie Boys", *Libération*, 6 juillet 1998, p34-35.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

doit savoir se séparer de la masse de ses concurrents, de même que le rock doit se démarquer de la culture populaire [513] . Il y a une sorte de jouissance élitiste à privilégier ce type d'artistes plutôt que ceux qui restent interchangeables dans le même genre musical.

Prenons pour exemple le groupe Pavement apparu en 1992. Son disque *Slanted & Enchanted* est devenu au fil des années une référence pour tout le rock indépendant américain. Fort de ce crédit qui les installe comme pierre fondatrice et acteurs de la musique actuelle, le groupe livre en 1997 un album un peu en dessous de ses prédécesseurs. La critique ne peut que reconnaître cette baisse de qualité, mais s'évertue à trouver dans ce disque autant de qualités que de défauts. [514] Les points négatifs de ce disque précis sont même retournés en points positifs au regard de l'œuvre, jusqu'à considérer que le problème vient de la réception, et non pas de la production. [515] Toutes ces prévenances sont dues au fait que Pavement a été important pour la musique de la décennie, comme s'est empressé de le rappeler le début de l'article, qu'il ne peut produire un mauvais disque ou plutôt qu'on ne peut tacher sa réputation avec de mauvaises critiques. Pavement a su proposer de nouvelles indications au rock, poser ***« une pierre tombale [dédiée aux clichés du rock] sur laquelle on pourra construire »*** [516] : toutes ses productions ne seront qu'un rappel de ce statut fondateur, englouties dans une œuvre qui les dépasse et qui empêche leur jugement véritable.

Ne pas se laisser enfermer dans une image

L'une des principales difficultés qui se pose à tout artiste soumis au jugement critique est justement de ne pas se laisser enfermer dans une image. Pour des raisons de lisibilité à l'attention des auditeurs, le monde du rock sacrifie en effet au principe de l'étiquetage, qui classe chaque groupe sous une catégorie précise [517] , ce qui permet à l'acheteur de se retrouver dans les rayons des disquaires et au lecteur de la presse spécialisé (qui fait des

[513] « P***ersonne au monde ne sonne comme eux*** ».

[514] L'arrivée du nouveau disque provoque des larmes « ***de joie et de rage mêlées*** », parce qu'elles marquent le retour de l'un des meilleurs groupes de l'époque, mais aussi le fait que ses dernières chansons ne soient pas à la hauteur de ses prédécesseurs. S'il reconnaît alors que le quatrième album du groupe « ***refuse de décoller*** », le critique demande toutefois à ce qu'on accorde au groupe « ***le droit au point de côté*** ». (et suivants) Deschamps, Stéphane, "Comme un oiseau sans ailes", *Les Inrockuptibles* 91, 12 février 1997, p38-39.

[515] Une fois qu'est relevé ce qui ne va pas dans cette dernière livraison ***(« Pavement a ralenti son tempo et laissé ses gimmicks au placard - et ils nous manquent*** »), le journaliste relit la liste et tempère ses propos : le groupe ne répond pas aux attentes de son public ? Tant mieux, un vrai groupe de rock se doit d'être curieux, expérimental, et le fait de changer les habitudes est un point positif (« ***Brighten the corners (…) est un album difficile à cerner - normal, Pavement n'aime pas être cerné*** »). Ce disque qui n'a pas les « ***angles arrondis, les batteries à plat*** » marquerait en fait un refus du groupe de répondre aux attentes du public : « ***Le vrai problème de Brighten the corners sera donc le public de Pavement*** »

[516] Ces termes à propos de l'artiste techno Aphex Twin, à la valeur critique équivalente. Perrot, Christian, "Twin Pic", Les Inrockuptibles 80, 20 novembre 1996, p36-37.

[517] Par exemple Metallica fait partie de la classe metal, PJ Harvey de la classe indie.

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

séparations similaires au sein de ses chroniques) de ne pas perdre son temps à lire des critiques de R&B (variante commerciale du rap-funk cool) s'il est amateur de hardcore (rock aux sonorités agressives). Les limites de cette situation se posent lorsqu'un groupe veut changer de positionnement artistique, changer de style musical : comment toucher alors un public autre que le sien et qui a peu de chances, en raison de ces étiquettes, de prêter attention aux efforts fournis pour lui plaire ?

Lors d'un entretien accordé aux *Inrockuptibles*, jusqu'ici peu réceptifs à la musique fusion funk-rap-rock de son groupe Red Hot Chili Peppers, Anthony Kiedis révèle une image calme rompant avec celle qui est habituellement colportée de lui, révélant des goûts musicaux inattendus [518] . Même si l'accusation de campagne marketing visant un public supplémentaire n'est pas à écarter, le journaliste prend le pari de croire qu'il est ***« l'heure de corriger quelques préjugés à la peau dure »***, et de rendre présentable à ses lecteurs un groupe non-étiqueté « *Inrockuptibles* ». L'entretien laisse ainsi entendre que cette image de durs est surtout vécue comme une fatalité par les membres du groupe [519] , parce qu'il cantonne l'artiste dans le rôle qu'il s'est donné avec ses premières œuvres, et dont il sait qu'il aura les plus grandes difficultés à en sortir.

Les exemples sont nombreux de groupes qui souffrent d'un enfermement médiatique dans un style précis. Un groupe comme Therapy? est considéré comme appartenant au metal, avec comme conséquence une « ***image de groupe crétin*** ». Ce qui pousse le leader à se reconnaître « ***prisonnier de ses propres disques*** », avec pour seule porte sortie envisageable une rupture de ton totale [520] . L'enjeu des groupes de rock est donc bien de ne pas se laisser bloquer par une étiquette, de faire en sorte que l'on découvre que leurs disques sont ***« plus complexes, beaucoup moins simplistes »*** que peuvent le laisser présager les morceaux qui les font connaître. C'est aussi pour cela que l'arrivée sur la scène internationale est importante, parce qu'en général elle détermine pour le reste de la carrière l'image du groupe, une étiquette difficilement décollable – à moins d'avoir su, comme Beck ou les Beastie Boys, se présenter comme des artistes touchant tous les styles.

Si l'étiquette stylistique peut poser un problème, empêchant par exemple les artistes metal de prétendre toucher un certain public, le patronyme des groupes établis peut aussi gêner. Le nom de U2 est par exemple associé à la grosse machine rock des années 80-90 (tournées des stades, interviews verrouillés), aux millions de disques vendus et à

[518] ***« Je me sens plus de points communs avec Beck ou Polly Harvey qu'avec la majorité des groupes de fusion »***, soit des groupes de rock indépendant plus que de ceux qui produisent le même style de musique que lui.

[519] Le journaliste leur demandant « ***s'ils n'ont pas l'impression d'être devenus totalement prisonniers de leur personnage, esclaves consentants d'une image tellement forte qu'elle est devenue parfaitement indélébile*** ». Ce à quoi ils semblent heureux de répondre : ***« Nous avons toujours été profondément honnêtes - envers nous-mêmes et vis-à-vis des autres. Maintenant, si les gens ont l'esprit étroit et ne voient en nous qu'une bande d'ahuris surexcités, incapables d'évoluer, de surprendre, que puis-je faire contre ça ? »*** Tellier, Emmanuel, "Bête à part", *Les Inrockuptibles* 28, 18 octobre 1995, p36-38.

[520] « ***J'aimerais enregistrer un disque de morceaux acoustiques, à mille lieues de Troublegum*** », leur album référence. (et suivants) Tellier, Emmanuel, "Le bruit des agneaux", *Les Inrockuptibles* 13, 7 juin 1995, p26-29.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

une musique grand public. Ce qui oblige le groupe, lorsque celui-ci veut aller plus avant dans ses recherches expérimentales, à utiliser un pseudonyme, The Passengers, pour attirer à lui les critiques et auditeurs rebutés par l'image de l'entité U2. Si ce dernier peut présenter des qualités musicales indéniables (***« l'une de leurs chansons récentes, One, s'approche terriblement de notre idée de la perfection pop »***), son image de mastodonte du rock devant lequel on ne peut que plier le genou joue en sa défaveur critique, même si le groupe a su aborder la nouvelle décennie en étant ***« plus tranchant, plus libre, tellement moins prévisible »***, loin des clichés et poncifs où il s'enfermait. Le journaliste parle donc de « ***grand virage stratégique*** », de« ***petit jeu de l'image (brouillée)*** »où U2 « ***ne peut que gagner*** ».Il conçoit toute l'évolution récente du groupe sous sa volonté de se défaire de son image encombrante héritée de la précédente décennie. ***« Avec le projet Passengers, U2 pousse sa nouvelle logique stratégique à son comble : le groupe disparaît de plus en plus - au point de ne plus s'afficher sous son emblème universel à deux signes -, s'écartant des projecteurs pour laisser la vedette au disque, vraie star de l'affaire »*** [521] Il reconnaît ainsi que l'œuvre rock est principalement jugée en notion de la personnalité de l'artiste, qu'un disque connaît une pré-réception critique selon l'identité de l'auteur, et surtout que cela est une telle donnée établie que critiques et artistes doivent jouer tous deux autour de cette soumission du jugement à l'image publique.

La politique des stars

La *starification* d'un artiste est l'étape la plus importante de sa reconnaissance critique. Une fois sa notoriété établie, l'individu en question peut se permettre de proposer des œuvres peu intéressantes : elles auront toutes les chances d'être au minimum l'objet de l'attention de la presse spécialisée, avec au pire une critique négative qui ne pourra s'empêcher de rappeler l'importance de l'artiste malgré l'échec de sa dernière livraison [522]. Une critique peut être négative sur l'objet, mais reste positive sur l'homme, confiante sur son potentiel créatif et classera le disque parmi les erreurs de parcours de son auteur vers ***« le grand album qu'on est en droit d'attendre »***. Tout est présent pour imposer l'idée que l'artiste va construire une œuvre en tant que telle, et qu'il faudra juger toutes ses productions à l'aune de celle-ci. C'est ainsi une sorte de « politique des stars » qui est mise en place au sein de la critique rock. Elle se base sur le modèle cinéphile de la politique des auteurs, qu'elle mélange avec le système des stars tel qu'il est hérité des studios de cinéma d'Hollywood.

La rock-star est un modèle, une incarnation de la position que peuvent adopter les amateurs face à la société. Mais elle est aussi tributaire du star-system hollywoodien, qui

[521] ***Tellier, Emmanuel, "Bono et Malo sont sur un bato", Les Inrockuptibles 31, 8 novembre 1995, p24-25.***

[522] Cette dualité réceptive est ainsi présente dans la critique du disque de Tricky, *Angels with dirty faces* : l'auteur y est reconnu comme « ***l'une des personnalités artistiques les plus intéressantes des années 90*** », « ***mais cela ne veut pas dire que tout ce qu'il produit est extraordinaire*** » (sa dernière livraison est ainsi considéré comme sa « ***plus faible à ce jour*** », voire comme « ***l'un des disques les plus assommants qu'on puisse acheter en ce moment*** »). (et suivants) Bernier, Alexis, "Tricky, *Angels With Dirty Faces*", *Rock&Folk* 370, juin 1998, p72.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

montaient leurs productions sur la présence d'une star capable d'attirer à elle seule par un phénomène de projection/fascination le public. La star de cinéma devait assurer sur son seul nom le succès financier de l'opération imposée par les studios, sans pour autant apporter autre chose que sa présence à la nature du film, ni avoir un droit de regard sur le contenu de celui-ci. Les stars étaient ainsi interchangeables, et leur filmographie peu créditable d'une logique interne [523] . La notion d'auteur, elle, semble plus à même de satisfaire les ambitions d'une critique sérieuse : elle suppose une œuvre construite, qui elle-même appelle à une réflexion élaborée, qui s'évalue sur la longueur. Une politique des stars reviendrait donc à concilier reconnaissance publique (une identité reconnue par tous, suffisante pour assurer une réception minimale, et définir la musique présentée) et reconnaissance critique (des œuvres précises qui sont reçues en regard d'un ensemble constitué des productions passées – et à venir – des auteurs en question mais aussi des références qui sont évoquées). Elle serait une politique des auteurs appliquée aux stars d'un moment, une sorte de fidélité critique à ceux qui ont su faire preuve de personnalité. C'est un dépassement du statut éphémère de star de la chanson qui est facilité par le fait que ceux qui sont ainsi reconnus sont aussi des auteurs au sens strict : ils sont la plupart du temps responsables de la composition en plus de l'interprétation de leur œuvre, ce qui facilite l'impression de cohésion interne, bien plus que ne le peuvent les stars du cinéma qui sont des acteurs changeant de registre à chaque nouveau rôle. Or c'est cette nécessité de cohésion qui est la base même de la politique des auteurs telle qu'elle a été définie par la critique des *Cahiers du Cinéma* :

Quand un homme depuis trente ans, et à travers cinquante films, raconte à peu près toujours la même histoire - celle d'une âme aux prises avec le mal - et maintient le long de cette ligne unique le même style fait essentiellement d'une façon exemplaire de dépouiller les personnages et de les plonger dans l'univers abstrait de leurs passions, il me paraît difficile de ne pas admettre que l'on se trouve pour une fois en face de ce qu'il y a après tout de plus rare dans cette industrie: un auteur de films. Ajouterais-je qu'il m'arrive, en voyant et revoyant les œuvres d'Alfred Hitchcock, de ressentir - par moment - cette impression que l'on éprouve à la lecture d'auteurs comme, mettons, Dostoïevski ou Faulkner, de se trouver dans un univers à la fois esthétique et moral où le blanc et le noir, l'ombre et la lumière et jusqu'à cet art commun au roman et au cinéma, je veux dire la mise en scène, expriment davantage encore que le récit lui-même, le déchirant secret que les personnages portent au fond de leur cœur. [524]

Ces arguments sont tous susceptibles d'être repris dans le cadre de la composition rock : les sons et les textes peuvent et doivent transcrire la vision du monde de leur auteur, former un ensemble sensé pouvant servir de grille de lecture à l'auditeur. L'auteur rock doit lui aussi présenter un style particulier, identifiable comme tel, expression d'« ***un univers à la fois esthétique et moral*** » personnel. La difficulté première de la réception est donc de faire la part des choses entre la star (dédiée au moment, sans discours

[523] Ce du moins jusque dans les années 50, où les studios hollywoodiens ont perdu de leur primauté et les acteurs gagné de l'importance, au point de pouvoir effectuer des choix de carrière et ainsi assumer une filmographie personnelle.

[524] ***Astruc, Alexandre, "Quand un homme…", Cahiers du cinéma 39 (spécial Hitchcock), octobre 1954. Réédité dans De Baecque (2001) p43.***

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

formulé) et l'auteur (jugé et interprété sur la longueur), de différencier les carrières inscrites sur la longueur et celles sur le moment, les authentiques rock-stars des stars du moment (qui peuvent usurper le titre mais pas la réception qu'il induit). Les rock-stars sont ceux qui savent dépasser cette inscription du statut de star dans l'éphémère, pour accéder au statut d'auteur reconnu publiquement dans la longévité. Blur passe ainsi du statut de star avec le succès de son single *Girls & Boys* (reconnaissance publique : le groupe se résume à sa période de succès public qui lui a permis d'accéder au statut de star) à celui d'auteur en proposant des albums successifs à l'intérêt renouvelé (reconnaissance critique : le groupe sait durer, n'est pas qu'un hit attaché à une époque précise) : la conjugaison de ces deux qualités en fait des rock-stars à part entière.

Face à la nécessité de renouveler la population des stars, la presse en reconnaît régulièrement de nouvelles. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, le succès commercial n'est pas suffisant : les règles électives sont bien établies, assez proches de la politique des auteurs chère aux cinéphiles, au détail (important) près que la vie publique des artistes compte pour une large part dans la reconnaissance des prétendants au titre. Notons de plus que la notion de star paraît bien plus éphémère que celle d'auteur, ainsi que nous allons le voir.

c. Rester crédible

Une critique partagée entre stars confirmées et nouvelles têtes

La politique des stars a ceci de négatif que, par sa nature même, elle privilégie les artistes anciens aux artistes nouveaux : pour qu'une rock-star soit authentifiée par elle, il faut que celle-ci ait pu faire preuve d'une œuvre, ce qui demande une carrière étalée dans le temps. La presse rock se trouve alors face à un dilemme : elle veut à la fois rester fidèle à ce précepte critique de la politique des stars qui lui impose de parler d'artistes issus du passé, et parler de la musique qui est produite par les nouveaux artistes susceptibles de devenir les rock-stars de demain. Bref de partager ses pages entre les figures du passé et celles du présent. Si certaines rédactions (*Technikart*, *Les Inrockuptibles*) résolvent le problème en privilégiant la composante actuelle du rock (au risque d'appliquer un peu précipitamment la politique des stars à de jeunes artistes), la rédaction de l'historique *Rock&Folk* se pose ouvertement la question lors d'un éditorial. Remarquant que les stars d'aujourd'hui sont les mêmes qu'il y vingt ans (David Bowie, Neil Young, Leonard Cohen présents dans les hit-parades de 1973 et de 1993), le rédacteur en chef se demande si l'intérêt ne devrait pas plutôt se porter sur des groupes actuels comme Noir Désir, Pearl Jam, Black Crowes et Metallica, plus à même de toucher le public jeune qui se détourne d'un rock monopolisé par les retours *unplugged* [525] des stars vieillissantes citées. Il pose alors la question : ***« tel Ulysse sacrifiant aux dieux sa fille, le rock ne devrait-il pas immoler ses grands anciens pour regonfler les voiles de son immobile armada d'un vent nouveau ? »*** La difficulté d'une telle proposition étant sa potentielle conséquence

[525] Emission de MTV où des artistes viennent interpréter leur répertoire en acoustique, et qui est l'occasion de nombreux retours scéniques (Eric Clapton) et discographiques triomphants.

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

de devoir « ***passer sous silence*** » les productions discographiques intéressantes de ces vieux artistes, de renier la politique des stars fondatrice au nom du présent : la rédaction peut-elle ***« louvoyer entre LL Cool J [rap] et Suicidal Tendencies [trash metal] sans renier Aerosmith et Lou Reed [rock seventies] ? »***. Pour expliciter la ligne éditoriale du magazine, Philippe Manœuvre cite le bluesman John Lee Hooker***« Baby I'm looking into the future/ But please don't forget about the past… (Envisageons l'avenir/ Sans rien oublier du passé...) »*** [526] . La presse spécialisée se trouve ainsi face à une dichotomie : le passé et le présent, les stars reconnues et les stars en devenir, sont les deux faces indissociables du rock. Une séparation est même tentée entre classic rock et modern rock, mais ne connaît qu'une occurrence (probablement du fait qu'elle crée une tribalisation trop visible au sein du lectorat) [527] .

Les rock-stars des années 60 ne peuvent prétendre incarner les valeurs des jeunes des années 90, mais demeurent pourtant présents dans le paysage rock actuel. La presse spécialisée est consciente de l'obligation de cette présence (explicable par la politique des stars), mais va toutefois, dans un souci d'accord avec le présent et sa jeunesse, préférer les nouvelles têtes aux artistes installés – ce qui flatte son idéal de contestation de l'ordre établi [528] . Il semble surtout qu'il y ait une sorte de surplus d'exigence envers les artistes installés. Si leurs œuvres passées les ont installés sur un piédestal, ils semblent condamnés à dépasser celles-ci pour espérer continuer à recevoir des louanges. Cela peut être une source d'injustice, puisque, comme le reconnaît la critique suivante, les travaux de très bonne facture d'artistes reconnus seront désavantagés vis-à-vis de ceux de qualité identique présentés par de jeunes individus [529] . La politique des stars se révèle ainsi à double tranchant pour les artistes : si elle leur assure de profiter d'un minimum d'attention médiatique, elle les condamne aussi à l'excellence, à défaut de quoi ils seront rejetés au profit d'une actualité pas nécessairement meilleure. Le fait d'être une star apporte des privilèges, mais aussi des impératifs.

Les stars confirmées doivent-elles capitaliser ou expérimenter ?

Quelle possibilité existe-t-il pour la rock-star ? Capitaliser sur son heure de gloire et

[526] ***Manœuvre, Philippe, "Edito", Rock&Folk 310, juin 1993, p3.***

[527] (non signé), "Deux disques du mois", *Rock&Folk* 362, octobre 1997, p71.

[528] Les comptes-rendus de festivals où se côtoient têtes d'affiche et révélations sont pour le journaliste l'occasion rêvée d'établir des comparaisons, et de rétablir l'ordre qualitatif des groupes présents. Les Eurockéennes 2000 sont ainsi l'occasion pour *Libération* de marquer le fait que des rock-stars établies (Oasis) sont soumises aux modes, et ne provoquent plus qu'un intérêt poli comparativement à de jeunes espoirs (Dionysos) capables de susciter l'adhésion. Masi, Bruno, "Les Eurockéennes, ric-rac", *Libération*, 10 juillet 2000, p35.

[529] « ***Un live comme celui-ci (professionnel, chaleureux, mais désespérément sans surprise), 90% de la planète rock n'ose même pas rêver d'en sortir un de cette qualité un jour. Un live comme celui-ci, venant de Bruce Springsteen (à qui on demandera toujours beaucoup, beaucoup trop, même quand il aura signé, en 98 (94 ?), chez New Rose...), c'est un peu court.*** »Leblond, Philippe, "Bruce Springsteen, *In concert/ MTV (Un)plugged*", *Rock&Folk* 310, juin 1993, p62.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

reproduire ce qui a fait son succès (auquel cas il pourra être salué pour sa persévérance à creuser son discours ou accusé de toujours répéter la même formule), ou essayer de s'adapter au temps présent et à la musique qui le symbolise ? Si nous prenons l'exemple d'artistes qui ont su s'imposer dans les années 90, nous nous rendons compte que produire un chef-d'œuvre instantané n'est pas une garantie suffisante pour asseoir une carrière, car en ce cas aussi la notion d'œuvre est importante. Portishead se trouve ainsi dans la position difficile de faire suite à un premier disque unanimement reconnu comme fondamental. Son problème est simple : ***« comment survivre à ce disque écrasant et toujours mystérieux, désormais entré dans le domaine public »*** [530] qui les a immédiatement instaurés stars du rock. Le groupe y répond en publiant un disque identique mais aux chansons nouvelles : seul l'effet de surprise est manquant dans le décompte de ses charmes. Mais l'exploitation d'une formule qui a rencontré le succès est rarement satisfaisante : le deuxième album de Roni Size a comme défaut d'être ***« moins convaincant que le pléthorique et iconoclaste New Forms »*** [531], album clef du courant drum'n'bass et ne suscitera de ce fait pas le même enthousiasme [532].

Si le problème se pose déjà aux stars en devenir de savoir si elles doivent respecter la formule qui les a fait connaître ou expérimenter d'autres voies, on imagine qu'il est posé avec encore plus de pression aux rock-stars confirmées. Ici encore, le débat se déploie autour de la personnalité des musiciens. La critique va ainsi faire une distinction entre les rock-stars récentes (issues des scènes des années 90 voire 80) et celles plus anciennes (années 60-70), jugeant naturel que les premières soient capables d'adaptation aux nouvelles sonorités et enfermant les secondes dans une position statufiée d'icônes insensibles au modes. Par exemple, le discours critique autour du groupe U2, qui a gagné son statut de star au cours des années 80, va se focaliser sur sa capacité d'adaptation aux années 90. Même si le gros de son public et une partie de la critique préfèrent ranger le groupe dans la catégorie des groupes qui n'ont plus à expérimenter, celui-ci veut au contraire se confronter à l'époque, relever le défi de la (post)modernité et se remettre en jeu dans les propositions musicales du moment avec son disque *Pop*. Interrogé sur les raisons de ce « ***disque techno avec des guitares*** » inattendu de la part du groupe, le chanteur Bono répond : ***« On a essayé de distiller plein de choses venant de nos collections de disques. Je pense aux Sex Pistols , à Massive Attack … »*** [533] .Mais la tentative de groupes établis de s'adapter aux sons du moment est rarement concluante

[530] ***Conte, Christophe, "Le port de l'angoisse", Les Inrockuptibles 120, 1er octobre 1997, p54-55.***

[531] ***Pouchet, Louis, "Un Size sur mesure", Libération, 19 octobre 2000, p42.***

[532] Ce qui est à rapprocher du fait déjà évoqué que les musiques électroniques sont limitées par leur association avec la notion de novation musicale : la techno doit avancer pour être appréciée, le surplace artistique lui est interdit, ainsi qu'à tous les artistes étiquetés novateurs.

[533] ***Ce que l'on peut traduire comme une volonté de marquer son appartenance à l'histoire du rock (les Sex Pistols) mais aussi à son présent (Massive Attack). U2 veut signifier avec ce disque qu'il accepte son statut historique mais refuse pour autant de faire partie du seul passé : il est entre deux générations de rock-stars, les confirmées et les actuelles. Cf. Manœuvre, Philippe, "Pop en stock", Rock&Folk 356, avril 1997, p56-66.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

pour les critiques [534] .

Ces questions qui se posent pour des groupes encore relativement jeunes touchent aussi les formations classiques du rock. Les années 90 sont en effet traversées de tournées de reformation des dinosaures du rock, que certains n'hésitent pas à nommer « ***relevé des parcmètres*** » [535] . Rolling Stones, Pink Floyd, Eagles, Deep Purple, Genesis…, la critique la plus souvent émise à propos du retour sur scène de ces rock-stars vieillissantes est justement le peu de surprise de leur tour de chant. Si un groupe comme U2 peut être accusé d'opportunisme avec son disque techno-rock, à l'opposé ces stars du rock sont accusées de se complaire dans un immobilisme passéiste [536] . Si l'un de ces groupes se contente de jouer une compilation de ses plus grands succès, il sera accusé de n'être qu'un objet de consommation nostalgique. Par contre, s'il fait preuve de certains efforts pour dépasser cette seule nostalgie par un acte créatif nouveau, il recevra les félicitations de la presse spécialisée. [537]

La tournée de Page et Plant apparaît ainsi comme l'occasion de grands concerts actuels et non passéistes [538] . Le duo recueille les suffrages de la presse spécialisée parce qu'il refuse d'enfermer sa musique dans une célébration nostalgique stérile, qu'il la

[534] Le bilan se faisant toujours à l'avantage des groupes du moment qui n'ont pas de passé les alourdissant, comme le dénote cette critique du même *Pop* : « ***plutôt que de mettre de la techno coupée à la saccharine dans son rock comme U2 , mieux vaut mettre du rock vitaminé pogo dans sa techno comme Prodigy .*** » Coroller, Valérie, "U2, *Pop*, disque du mois", *Rock&Folk* 356, avril 1997, p69.

[535] (et suivant) Ducray, François, "Pink Floyd", *Rock&Folk* 335, juillet 1995, p54-57.

[536] Le cas de Pink Floyd en 1995 est typique du comportement des dinosaures du rock. Rock&Folk assimile le groupe à une entreprise au fonctionnement bien réglé : les membres du groupe « ***fabriquent en studio un album tous les cinq-sept ans, en soulignent la promotion par une tonitruante et aveuglante tournée mondiale, laquelle prend forme fixe sous l'espèce de plus en plus luxueuse de double-CD plus livret-photos à caractère inoubliable*** ». Le batteur Nick Mason a beau argumenter en avançant des raisons artistiques (« ***Je suis fatigué de ces accusations infondées et injustes : The Division Bell , notre dernier album, a touché un peu partout un public plus jeune que ceux d'avant, on a même eu de bonnes critiques (…). Alors, naturellement, on a eu envie de tourner, et ça a été la plus formidable, la plus gratifiante tournée de toute notre vie, mon Dieu, c'est la vérité pure et simple...*** »), le journaliste sait que « l***'artiste a fait place au concepteur, qui a fait place au gestionnaire*** ».

[537] Le retour scénique des anciens membres de Led Zeppelin est lui relayé avec enthousiasme parce qu'il propose matériel et arrangements inattendus (un mélange de world music et de hard rock) qui font preuve d'une créativité non tarie. L'album suscitant cette tournée (qui n'est habituellement qu'un prétexte sans importance artistique à son organisation pour ce genre de groupe) reçoit partout des critiques dithyrambiques et est même disque du mois dans *Rock&Folk*. Le propos des artistes n'est pas ici de célébrer la nostalgie des jours glorieux en les mimant, mais d'accepter leur âge ainsi que celui de leur public, et de proposer une vision autre (que celle de leur jeunesse perdue) de leur musique. « ***Bref, c'est étrange, mais No Quarter est un disque qui, l'espace d'un instant, peut vous donner envie de vieillir. C'est énorme.*** » Roy, Frank, "Jimmy Page Robert Plant, *No Quarter*", *Rock&Folk* 328, décembre 1994, p61.

[538] La critique n'hésitant pas à parler de « ***quelques-unes des performances les plus fulgurantes de toutes leurs carrières.*** » Kent, Laurence, "Page et Plant : du Zep au zen", *Libération*, 6 juin 1995, p29-30.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

pratique au présent en préférant expérimenter plutôt que capitaliser. Précisons d'ailleurs que l'on ne peut pas accuser la critique d'être excessivement positive en raison de la carrière passée du groupe et de l'éthique dont ses membres ont su faire preuve (les Led Zeppelin se sont séparés à la mort d'un de leurs membres et ont toujours refusé de reprendre le nom mythique), puisque le disque suivant est, lui, descendu en flèche pour manque de créativité, et ses concerts ramenés à une ***« de ces tournées de reformations qui polluent autant le circuit qu'elles comblent démagogiquement le public »*** [539] . Plus que pour sa musique, il apparaît que le retour du tandem a été salué pour le courage de ses partis pris (privilégier l'expérimentation à la nostalgie et à la capitalisation).

A qui s'adressent les vieux artistes ?

Les artistes de la vieille génération sont peu nombreux à relever le défi de se frotter aux nouvelles musiques, ce qui fait que leurs efforts en ce sens sont soulignés. Jeff Beck, guitariste émérite des années 60, va ainsi retrouver un peu plus que l'attention médiatique qui est due à son statut de rock-star, avec un nouveau disque, ***« un fulgurant You had it coming en phase avec le nouveau millénaire, puisque combinant chant d'oiseau (celui d'un merle), mélopées indiennes, drum loops et technologie numérique à son célèbre jeu de guitare épileptique »***. Indépendamment de la qualité du disque et de la personnalité de son auteur que l'on peut croire sincère dans sa démarche (l'expérimentation musicale n'est pas une manie récente chez lui), son entreprise recueille plus les suffrages d'une critique qui connaît déjà l'individu (pour ne pas dire qu'elle a son âge) que ceux de la critique jeune centrée sur la musique électronique. Ainsi l'article que nous citons est le fruit de Serge Loupien, qui consacre sa plume soit au jazz soit aux retours dans l'actualité des grandes figures du rock des années 60. Lequel journaliste ne peut d'ailleurs s'empêcher, sous couvert de dénonciation de la nostalgie, de revenir sur le passé glorieux du héros [540] . Il semble que quel que soit l'accord avec le présent, voire même la qualité, des productions présentées par les rock-stars issues de l'âge d'or, celles-ci sont condamnées à être ramenées à leur passé glorieux. Si le rock des années 90 s'interroge sur son rapport avec les jeunes, il ne se pose pas autant de questions vis-à-vis des « vieux » : ceux-ci sont une incarnation de l'histoire, qui en raison des services rendus ont encore le droit de s'exprimer, mais dont l'intérêt réside uniquement dans leur capacité à se souvenir.

Il semble en effet difficile d'être et d'avoir été dans le milieu rock. Soit on assume le fait d'appartenir au passé et on capitalise dessus, soit on pense toujours être d'actualité et on doit se battre contre le public et la critique qui renvoie vers les heures de gloire. Le cas le plus symptomatique de ceci est sans conteste Mick Jagger, dont les tentatives discographiques séparées des Rolling Stones ont toujours été l'occasion d'un jeu du chat et de la souris entre les journalistes et le musicien à propos du groupe susnommé [541] . Le

[539] ***Renault, Gilles, "Page & Plant, pépères", Libération, 17 avril 1998, p31-32.***

[540] « ***Et à quel moment a-t-on oublié que vous aviez été un Yardbird? R : Jamais. Les gens font toujours référence à ça***. » Loupien, Serge, "Je n'ai pas encore tout donné", *Libération*, 13 février 2001, p40.

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

journaliste vient interviewer une rock-star, pas un artiste : il vient se mesurer au mythe, pas à un producteur du présent. Malgré toutes ses bonnes dispositions, le chanteur des Rolling Stones ne peut échapper à ce statut. Même si le journaliste reconnaît quelques qualités au disque présenté en solo, il ne peut dresser le portrait de l'individu sans l'ombre de son groupe planant au-dessus de lui. La solution qui reste à l'artiste pour se départir – momentanément – de cette association limitative sera de refuser de parler du sujet, que ce soit sous la forme brutale des recommandations de l'attachée de presse citée par le journaliste, ou sous la forme plus subtile de l'amnésie jouée [542] .

Les figures mythiques du rock, même si elles ne sont plus nécessairement en accord avec le présent, restent chargées d'un supplément de sens. Ce sont pourtant les musiciens qui sont le plus demandeurs d'un certain détachement d'avec leur statut mythique. Un entretien obtenu par *Les Inrockuptibles* avec Bob Dylan [543] est à cet égard révélateur de la lassitude des figures du rock de se retrouver éternellement confrontées au mythe de leur jeunesse. [544] Dylan semble en effet tout au long de l'entretien [545] vouloir fuir l'iconographie qui l'encombre, refusant d'accorder de l'importance aux faits d'armes les plus significatifs de sa carrière, niant toute portée sociale dont on crédite son œuvre, et ramenant le tout à des impératifs financiers. Bref, il fait ce qu'il peut pour casser le mythe qui l'entoure, et demande à avoir le droit comme tout artiste normal à produire des œuvres inconséquentes, qui ne feront pas l'objet d'exégèses savants [546] . Tant pis si de telles dispositions ne sont pas dignes de ce qu'a pu représenter un tel artiste à une certaine époque. L'époque a changé [547] , justement, et ce n'est plus aux mêmes individus que l'on doit demander de la transcrire en chansons. C'est ce qu'affirme Dylan, en réponse à l'interrogation sur l'intérêt qu'il pourrait provoquer chez les jeunes générations – soit donc remplir pour l'époque le rôle qui fut le sien dans les années 60 :

Les jeunes sont d'une époque et d'une culture différentes de la mienne. Mes petits-enfants s'intéressent à des groupes et à des chanteurs que je ne connais

[541] « ***L'attachée de presse a prévenu le contingent frenchie : il ne parlera pas des Stones et si vous évoquez Jerry Hall, il quittera la pièce*** ».

[542] « ***Soumis à la question par les scribes de Rolling Stone sur les "formidables années soixante", il affirme ne se souvenir de rien, et confond (son plus joli coup) Mick Taylor avec Brian Jones.*** » Manœuvre, Philippe, "MégaMick", *Rock&Folk* 306, février 1993, p38-44.

[543] La couverture titre « ***Son premier entretien avec la presse française depuis vingt ans*** », alors que *Rock&Folk* en avait eu un lors de la sortie des bootleg tapes, recueils d'enregistrements inédits.

[544] De larges extraits de cette interview sont repris en annexe (document 7), pour leur éclairage sur les artistes vieillissants et leur dimension mythologique, leur rapport à la jeunesse, etc.

[545] Kaganski, Serge, "Dylan on Dylan", *Les Inrockuptibles* 122, 15 octobre 1997, p20-31.

[546] L'analyse de l'œuvre dylanesque étant effectivement quasiment une discipline en soi. (cf. Partie II, Chapitre 6, Point a).

[547] En référence à l'une de ses chansons historiques, *The Times They Are A-changin*.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

pas ; ce sont leurs groupes. Moi, je joue pour des gens qui comprennent mes sentiments, mon état d'esprit. [548]

Discours qui est, de l'autre côté (celui du public jeune), repris avec encore moins d'ambiguïté [549] . Une façon comme une autre de dire que les mythes des sixties ne sont peut-être pas suffisants pour satisfaire la jeunesse des nineties.

Tout artiste vieillissant est confronté à ce problème : comment concilier la part d'histoire qu'il incarne et l'accord avec le présent. La modernité d'un artiste de plus de quarante-cinq ans semble difficilement compatible avec celle d'un public de moins de trente (qui n'a donc pas assisté à ses faits de gloire) ? Il apparaît difficile aux vieux artistes de toucher directement les jeunes générations dans leur propre langage [550] . Finalement, il semble que le meilleur moyen de satisfaire le public soit de faire fi des évolutions musicales et d'assumer son rôle de musée vivant. Ce que les Rolling Stones ont compris, eux qui privilégient sur scène leurs vieux titres

en application d'une vieille règle showbiz jadis édictée par Willie Nelson, auquel on demandait un jour s'il n'était pas choqué que son comparse Merle Haggard continue de chanter, en rappel, Oakie From Muskogee, peut-être la chanson la plus réactionnaire de l'histoire de la country, et qui répondit : « Interprétez ses tubes est une priorité, un devoir envers les spectateurs. [551]

Les nostalgiques sont ravis, les jeunes peuvent venir se confronter à ces reliquats du passé pour être confortés dans l'idée que leur rock (qu'il se nomme techno, rap, grunge ou alternatif) est bien différent de celui de leurs parents, tandis que la presse prend prétexte de ce retour scénique pour s'adonner à de nombreux bilans sur le groupe [552] . C'est donc une sorte d'obligation pour les rock-stars issues de l'âge d'or de revisiter leur

[548] ***Kaganski, Serge, "Dylan on Dylan", Les Inrockuptibles 122, 15 octobre 1997, p20-31.***

[549] Ainsi que l'illustre ce conflit familial rapporté par un lecteur de *Rock&Folk* : « ***Ecoute Papa, on a quelque chose à te dire, déléguésyndicala ma fille, chef de gang des rebelles. Tes Stones on les a entendus des centaines de fois quand on était gamin. C'est plus notre truc. C'est vieux, démodé, ringard, fini, terminé. Ça craint un max ! Ton Jagger on dirait une vieille pute au rabais. Et la tête à Richards, tu l'as vue ? Y ressemble plus à rien, le vieux camé. Devrait s'estimer heureux d'être toujours en vie. C'est inutile de chambouler les CDs pour nous obliger à les écouter... Soit sympa, laisse-nous vivre notre vie. T'as bien vécu la tienne, non ?"*** » Courrier, des lecteurs, "La guerre des Stones", *Rock&Folk* 336, août 1995, p93.

[550] Il existe des exemples de musiciens qui cherchent à donner leur vision de l'actualité musicale, comme le Français Christophe. Mais lorsque ce dernier présente du matériel inédit en accord avec le présent (« ***douze micro-autobiographies techno-rock*** »), l'effort est surtout salué par les critiques établis qui suivent son œuvre depuis des années et qui excusent à l'avance le disque de ne pas rencontrer le public d'aujourd'hui (« ***Ce disque, c'est du reste un peu à l'auditeur de le mériter, d'en mériter les caresses glacées et les torpeurs robotiques.*** » In Loupien, Serge, "Treize ans pour treize chansons", *Libération*, 7 mai 1996, p33.

[551] ***Loupien, Serge, "Meilleurs vieux des Rolling Stones", Libération, 4 novembre 1997, p35.***

[552] *Rock&Folk* publiera ainsi deux hors-séries consacrés au groupe, à six ans d'intervalle). Même *Les Inrockuptibles*, pourtant réfractaires à toute l'image que trimballe le cirque Rolling Stones, leur consacrent deux unes : l'hebdomadaire n°36 (13 décembre 1995), qui reprend une interview rétrospective de Mick Jagger accordé au magazine américain *Rolling Stone* ; et surtout le mensuel n°58 (été 1994), qui leur consacre un dossier.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

répertoire, afin de satisfaire leurs fans et de permettre aux autres amateurs de musique de se différencier, de renvoyer chacun à sa place (nostalgiques et avides de nouveauté). *Les Inrockuptibles* n'accordent ainsi aucune attention aux nouveautés discographiques du groupe, sauf si celles-ci sont en rapport avec l'histoire ancienne du groupe [553] . Le message est clair : les Rolling Stones sont importants dans l'histoire du rock ; vis-à-vis de l'actualité, cela est à relativiser [554] . Parler des Rolling Stones ne peut plus se faire qu'au passé ou sous un angle symbolique (notamment pour donner une définition du rock) , mais en aucun cas au même niveau que le reste de l'actualité musicale.

Le problème du retour gagnant de ces artistes issus du passé se pose lorsqu'ils monopolisent l'intérêt de la jeunesse au détriment des musiciens actuels. Le cas de Santana à la fin de la décennie est en cela exemplaire : un article de *Libération* rend compte de son retour triomphant sur la scène internationale [555] . Qu'un artiste issu des années 60 réussisse à vendre des millions de disques peut s'expliquer par le retour à la musique des personnes qui en écoutaient à l'époque. Une sorte de crise de la quarantaine (ou plutôt cinquantaine) teintée de nostalgie qui pousse à retrouver les anciennes vibrations du rock de sa jeunesse. C'est ce que laisse envisager dans un premier temps la description de la foule présente au concert donné en Espagne [556] .Mais le journaliste est obligé de remarquer que ***« l'immense majorité de l'audience, pourtant, reste de marbre lorsque résonnent ces classiques des seventies. Et pour cause: ce sont des ados, férus de Manu Chao et Ben Harper, pour qui Santana relève du phénomène nouveau. »*** [557] Là se pose le problème : les vieilles rock-stars sont aussi capables d'attirer à elles des auditeurs normalement portés vers la musique actuelle. Ce qui remet en cause toutes les théories idéologiques liées au rock, qui veulent en faire la voix de la jeunesse, une culture particulière refusant toute présence adulte. Tant que les anciennes rock-stars n'attirent que des nostalgiques vieillissants avec de la musique désormais dénuée de sens autre qu'une célébration du passé, on peut croire

[553] Le *Rock And Roll Circus* édité trente ans plus tard ou le disque témoignage de la dernière tournée faisant la part belle aux vieilles compositions, où « ***reste le savoir-faire inspiré, mis au service d'un passé – les glorieuses années 65-72 – qui se refuse obstinément à trépasser***. » Juffin, Bruno, "Stripped", *Les Inrockuptibles* 31, 8 novembre 1995, p41.

[554] Pour établir ce point une fois pour toutes, l'hebdomadaire se fend d'une double page qui, au lieu de célébrer le passage du groupe à Paris, calme les esprits en introduisant : « ***Alors qu'un groupe du même nom passe cette semaine à Paris, les Rolling Stones enregistrèrent, entre 1963 et 1969, une fondamentale brochette d'albums aujourd'hui fraîchement réédités***. »Juffin, Bruno, "Les soixante glorieuses", *Les Inrockuptibles* 16, 28 juin 1995, p26-27.

[555] Huit Grammy - les Oscars de la musique - obtenus, 7 millions d'albums vendus outre-Atlantique, 4 millions en Europe, première place des ventes en France début mai, près d'un an après sa sortie.

[556] « D***ans les tribunes, bon nombre de quinquagénaires connaisseurs*** » se souvenant de Woodstock

[557] Musseau, François, "Caramba !", Libération, 29 mai 2000, p34. Le journaliste précise toutefois que « pour se mettre au diapason de ces têtes blondes, le Mexicain a eu du flair, s'entourant ce jour-là de jeunes artistes latinos, sortes de clones de Ricky Martin au physique d'éphèbe ». Le succès du guitariste est peut-être aussi à chercher dans cette ouverture aux goûts du jeune public.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

que le rock qu'elles présentent se distingue de la musique qu'écoutent les jeunes (que l'on peut a contrario charger d'une identité idéologique vivace, centrée justement autour de cette notion de jeunesse actuelle). Mais en mettant au même niveau des représentants du rock des années 60 et ceux du rock des années 90, cette même jeunesse dénie à ce dernier toute valeur idéologique propre. La musique des parents et celle de leurs enfants ne se distinguent plus : le rock n'est plus le lieu du conflit générationnel, de l'identification de la jeunesse dans une opposition à la socialisation imposée du monde adulte. Jeunes et vieux artistes se retrouvent sur un pied d'égalité sémantique : tous deux ne font plus que de la musique dénuée de toute importance identitaire et donc idéologique.

Le triomphe de telles stars auprès des jeunes marque que le rock, dans cette dernière décennie du XXe siècle, n'est plus qu'un loisir parmi tant d'autres, dénué de toute la dimension idéologique qui a pu être sienne au cours des décennies précédentes. Il n'est plus le représentant naturel de la culture des jeunes, puisque des individus ne répondant plus à ce critère s'y intéressent encore, voir le pratiquent toujours. Pire, jeunes et « vieux » se retrouvent dans leur goût et choix musicaux. L'assimilation rock / culture des jeunes n'est plus d'actualité, du moins dans la compréhension démographique de ces termes. [558]

La presse doit parler des stars du rock : c'est en partie pour avoir de leurs nouvelles que les lecteurs achètent le journal. Mais l'obligation de parler d'un artiste ne semble pas imposer un traitement positif de ses œuvres. La critique reste assez libre dans ses propos même si le choix des sujets relève souvent de nécessités commerciales. Il lui faut néanmoins fournir une démonstration acceptable par le lecteur en cas de critique contraire à ses attentes : ses arguments s'organisent autour des notions d'expérimentation et de gestion de carrière. Si un artiste semble s'enfermer dans un schéma attendu par son public, il est accusé de capitaliser sur une formule, d'aseptiser le rock en le rendant prévisible. C'est la principale critique qui est lancée à l'encontre des stars issues du passé, inculpées comme nous allons le voir pour avoir dénaturé le rock en le pratiquant en adulte (soit en totale opposition à sa définition de médiation de la jeunesse rebelle).

d. Un rock adulte ?

Un rock pour les *vieux* ?

Les années 90 ont pris l'habitude de s'interroger sur l'image ***« de ces vieux chanteurs de rock qui étaient censés incarner une certaine jeunesse et qu'on retrouve à 53 ans en pantalon de cuir noir, chantant leurs grands hits au Stade de France ? »*** [559] . Mais une autre problématique se dévoile à la fin de la décennie : elle est notamment

[558] C'est une des raisons pour laquelle, dans un mélange de conceptions musicales (rock = guitare/basse/batterie) et idéologiques (rock = jeunes), rap et techno ont pu être considérés comme ayant pris la place du rock au cours de la même période, car les amateurs de rock vieillissants sont plus rétifs à ces deux types de musique.

[559] ***Manœuvre, Philippe, "Guy Peellaert, Mes disques à moi", Rock&Folk 388, décembre 1999, p16-20.***

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

formulée par une lettre adressée au courrier des lecteurs de *Rock&Folk*. Y est décrite une rencontre dans un train, celle de l'auteur de la lettre et d'« ***un type, la cinquantaine, cheveux grisonnants, chaussures Harley ou Mephisto et chaussettes de tennis*** » qui se met à lire le magazine en question, à la « ***stupeur*** » du jeune individu [560] .Les « vieux » sont intéressés par le rock, voilà qui semble suffisant pour condamner le genre. Si l'on ajoute à cette donnée le fait que les auditeurs jeunes délaissent eux le genre [561] , on peut se poser des question sur la pérennité de l'association entre les termes de rock et de jeunesse.

Cette stigmatisation publique des individus d'âge avancé (que je rassemblerai sous le terme générique d'adultes même si les personnes visées ne correspondent pas exactement à cette catégorie) qui continuent à apprécier le rock permet à ceux-ci de prendre la plume pour se défendre et donner une nouvelle conception du rock qui la soustrait de ses impératifs de catégorisation d'âges. Le fait d'écouter de la musique apparaît comme une fidélité à ses promesses de jeunesse qui ne peut qu'être louée selon les préceptes rock. Ces adultes acquièrent ainsi une crédibilité qui les accrédite d'une identité rock, qui n'a plus rien à voir avec l'âge mais avec la passion que suscite la musique [562] .

Le débat fait tellement rage dans les pages courrier du magazine que le rédacteur en chef est obligé de s'en faire l'écho dans un éditorial. Il ne remet bien évidemment pas en cause le droit des adultes à écouter du rock, auquel cas il devrait lui-même arrêter cette pratique. Mais il précise : ***« Le 2 avril 2000, sur un site Net, nous repérons cette forte déclaration : " Pour la première fois dans l'histoire, une génération entière a refusé de devenir adulte. A 45/50 ans, les fameux boomers sont toujours là, tee-shirts, baskets, obsessions rock d'adolescents. Ce faisant, ils volent les ados modernes de leur rock'n'roll dose. Ils transforment les gamins en petits vieux…" »*** [563] . Ce qui est critiqué dans cette recrudescence des adultes dans le rock, c'est la nouvelle donne musicale qui risque d'être tirée de cette situation. La production risque de s'adapter à cette nouvelle demande, jusqu'à la privilégier au détriment de celle de la jeunesse. En effet, les années 90 ont vu le marché du disque attirer à lui les générations vieillissantes

[560] Ce dernier conclue : « ***Le futur du rock'n'roll était donc là devant mes yeux. Avouez que cela fout sacrément les jetons.*** » Courrier des lecteurs, "Les jetons", *Rock&Folk* 391, mars 2000, p11.

[561] Un autre lecteur : « M***oi, j'ai seize ans et j'aime le rock (croyez le ou non mais c'est de plus en plus rare à mon âge)*** ». Courrier des lecteurs, "Douce petite 16", *Rock&Folk* 397, septembre 2000, p8.

[562] Un lecteur répond ainsi : « ***Cher François Soetemondt, j'ai 47 ans. Il est fort possible qu'un jour tu me croises dans un train avec R&F sous le bras. Ne sois pas effrayé une nouvelle fois, le rock'n'roll est un virus dont on n'a pas encore trouvé le vaccin mais qui n'est pas forcément contagieux. Tu vois, je suis même persuadé qu'à 80 ans, tout ridé et édenté, je glisserai encore Whole Lotta Love sur ma platine (…)*** ». Un autre renchérit avec ironie qu'« ***il est urgent de prendre des mesures coercitives à l'égard de la frange indésirable des lecteurs afin de conserver une certaine tenue à notre magazine*** » et propose d'en interdire la lecture à toute personne de plus de 35 ans. Courrier des lecteurs, "Nike ou Mephisto", *Rock&Folk* 392, avril 2000, p et Courrier des lecteurs, "Incident de frontière", *Rock&Folk* 392, avril 2000, p6.

[563] ***Manœuvre, Philippe, "Edito", Rock&Folk 393, mai 2000, p3.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

(celles qui furent jeunes lors des années 60-70) avec sa politique de rééditions en CD [564] .

Les enquêtes sur les pratiques culturelles révèlent des chiffres au sens similaire : les ***« Français dont l'âge se situe aujourd'hui entre 35 et 45 ans et qui ont, par conséquent, vécu leur jeunesse dans les années soixante-dix (…) sont aujourd'hui, par exemple, aussi nombreux que les 15-19 ans à dire qu'ils écoutent le plus souvent du rock »***. Dans le même temps, il est reconnu que ***« de nouvelle forme musicales – la techno, la dance, le rap ... – ont désormais pris le pas sur le rock »*** [565] en ce qui concerne l'identité jeune. Si l'on ajoute à cela le fait que ***« les adultes écoutant du rock ont tendance à rester fidèles au genre de rock datant de la période où ils étaient adolescents, à savoir celui d'aujourd'hui pour les 15-24 ans, celui des années soixante pour les 35-54 ans et celui des origines pour les 55-65 ans »*** [566] , on peut s'interroger sur la nature du rock actuel : celui-ci se trouve face à une demande des adultes qui recherchent une reproduction de la musique de leur jeunesse. Il n'en faut pas plus pour que l'industrie du disque célèbre le passé au détriment du présent.

Le danger ici mesuré est celui d'une dénaturation du rock par ceux-là mêmes qui l'ont construit : établi comme le fer de lance de la culture de la jeunesse en général, il devient la culture d'une jeunesse historiquement définie. Cette dernière veut continuer de célébrer, les années passant, le culte de leur jeunesse qu'ils veulent éternelle, à l'image de leurs héros continuant d'incarner le rock. L'âge adulte a toujours été désigné comme l'ennemi de la culture rock, celui contre lequel il fallait s'affirmer. L'expression des années 70 disant « si c'est trop fort, c'est que tu es trop vieux » marquait une opposition entre les jeunes et les adultes, mais laissait déjà une ouverture à la compréhension du terme vieux : un « vieux » était quelqu'un de rétif aux expressions de la jeunesse. On s'éloigne ainsi de la soumission au sens démographique du terme. Les acteurs vieillissants du rock reprennent à leur avantage cette ambiguïté terminologique en prétendant encore pouvoir répondre positivement à ce critère.

C'est toute une conception de la pratique du rock qui est ici questionnée : le rock, qui se présente originellement comme la musique des jeunes, doit-il pour autant être le fait de la seule jeunesse ? Ce d'autant plus que les années 90 assistent à la fois à un désistement de ladite jeunesse du rock (au profit d'autres musiques que l'on peut cataloguer comme rock mais surtout d'autres loisirs – jeux vidéo, cinéma) et à un vieillissement de ses amateurs et acteurs qui réclament le droit de vieillir et de continuer à pratiquer un rock en accord avec l'actualité [567] . David Bowie notamment tient ainsi une sorte de plaidoyer pour le droit de la passion musicale de subsister [568] : il demande le droit d'aimer et de pratiquer le rock, même si le contexte matériel n'est plus celui qui est défini depuis les origines (à savoir une jeunesse de l'individu ne se préoccupant pas des

[564] Comme le relève Manœuvre, « ***on ne pensait pas que le rock durerait. Pourtant on se dirige vers un papy boom, avec des millions de vieux gamins qui courent racheter leur réédition de Yellow Submarine…***» Manœuvre, Philippe, "Guy Peellaert, Mes disques à moi", *Rock&Folk* 388, décembre 1999, p16-20.

[565] ***Donnat (1998) p119.***

[566] ***Idem, p158.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

données adultes – notamment économiques [569]). Il devient possible de vieillir dans le rock, mais il faut pour cela faire preuve d'une passion intacte pour le rock, passion qui s'exprime dans la curiosité.

Comment parler du passé au présent ?

Pour les chroniqueurs, le vieillissement des individus reste malgré ces appels à la clémence une donnée irréfutable. La critique est ainsi souvent circonspecte quant aux qualités rock des anciennes stars. *Technikart* consacre un article au sujet [570] : outre l'aveu d'une soumission de la critique à la nouveauté, on y découvre exemples à l'appui que créativité et âge sont liés en bien des cas. L'article identifie l'origine du désaccord entre vieillesse et créativité : la première impose le confort, tandis que la seconde demande de l'instabilité. L'exemple est pris de Paul McCartney, dont les premières années avec les Beatles sont dignes de celles d'un punk, et dont les dernières en solo le sont d'un grand bourgeois. La créativité l'accompagnait plus sûrement dans sa jeunesse,

[567] Les U2, accusés avec leur disque *Pop* de vouloir « faire jeune », n'hésitent plus à affirmer : « ***Tout le monde en a marre de ce concept débile de la prétendue culture des jeunes. Beaucoup ont pensé qu'à un moment les adultes allaient arrêter d'acheter des disques. Ce n'est pas le cas. Ce n'est pas vrai. (…) C'est quoi ce culte du gamin filiforme qui couine dans son micro ?*** » Manœuvre, Philippe, "Pop en stock", *Rock&Folk* 356, avril 1997, p56-66.

[568] Il cite les Pixies et Nirvana pour bien marquer sa connaissance de l'actualité avant d'avancer : « J***e ne vois vraiment pas pourquoi je ne devrais écouter que des gens de mon âge. Byron et Shelley avaient 20 ans quand ils écrivaient leur poésie, ça ne m'empêche pas de les lire à 45 ans. Ça ne m'empêche pas non plus d'écouter Neil Young , quelqu'un de mon âge qui est resté fidèle à lui-même. Je ne vais pas laisser à mon corps le droit de me dicter mes goûts. J'aime cette musique, sincèrement et naïvement. Je ne l'écoute pas pour faire jeune.*** » (et suivants) Beauvallet, JD, "Garçon de lune", *Les Inrockuptibles* 48, été 1993, p52-65.

[569] Un éclaircissement à propos du rapport entre créativité rock et réussite économique nous est aussi offert lors du même entretien rétrospectif accordé aux *Inrockuptibles*. Bowie est connu pour sa carrière de rock-star lettrée (début des années 70), puis de musicien innovateur (fin de la même décennie) et enfin de star populaire (années 80) avant son retour en grâce artistique dans les années 90. Or lui-même reconnaît que sa période de réussite commerciale est la plus calamiteuse du point de vue créatif : « ***A part peut-être la face B de Let's dance , je n'ai rien sorti de très intéressant depuis Scary Monsters , en 83. (...) C'est dur à admettre, mais il faut être réaliste : depuis dix ans, je n'ai pas été à la hauteur*** ». La différence s'explique selon lui dans une motivation perdue pour la musique. Mais une autre piste explicative est ouverte par le journaliste, qui recoupe la méfiance du rock envers l'embourgeoisement de ses artistes : « ***Let's dance est ton plus gros succès commercial à ce jour. Quel effet cela fait-il d'obtenir la reconnaissance publique avec un de ses plus mauvais disques ?*** » Bowie ironise dessus (« ***C'est affreux (rires)*** ») mais reconnaît que cette période de misère artistique correspond à celle où il prend conscience des contingences matérielles et des profits financiers qu'il est en droit d'attendre de sa production. Jeune, David Bowie était « ***totalement irresponsable et ne [s']inquiétait même pas de savoir combien [il] gagnait*** » : sa créativité était alors mirifique. En 1983, il décide de « ***profiter*** » des fruits de son travail, alors que lui-même reconnaît ne « ***rien [avoir] sorti de très intéressant*** »à partir de cette même date. Des rapprochements sont ainsi établis par la critique pour faire preuve de scepticisme à l'égard de tout artiste se dirigeant vers un plan de carrière géré en adulte (puisqu'en règle générale, et dans le cas de Bowie en particulier, les artistes laissent toute latitude à des managers pour gérer les aspects financiers).

[570] Reproduit en annexe (document 8).

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

et pourtant il continue d'écrire de nouvelles chansons sans intérêt. Le plus intrigant étant que la presse spécialisée y prête encore attention, fait imputé à la nostalgie plus qu'à l'exigence artistique. De cet inintérêt de l'œuvre présente d'artistes dont les qualités appartiennent au seul passé, le responsable du service musique du magazine *Technikart* forge une ligne éditoriale solide, différente de celles de *Rock&Folk* ou *Libération* : « ***On a donc décidé de ne plus parler de Brian Wilson et de Michel Legrand qu'au passé*** ». Par respect pour l'œuvre de ces artistes, on n'évoquera que leurs faits de gloire.

Le problème qui est alors posé, c'est de savoir à quelle occasion en parler. Comme nous l'avons déjà remarqué, la sortie de nouvelles productions est surtout pour le journaliste l'occasion de faire un récapitulatif de la carrière de l'artiste, de rappeler pourquoi il est important dans l'histoire du rock et de renvoyer le lecteur à son œuvre véritable – et non pas son excroissance actuelle qui n'est que prétexte à ces propos. Comment parler d'un artiste hors de la mise en branle de l'appareil promotionnel qui s'ébroue autour de toute nouvelle production ? Attendre que leur soit consacrée une réédition CD peut être une possibilité, déjà éprouvée en de maintes occasions [571] . Mais ce serait reconnaître et le caractère achevé, et donc passé, du rock, et la soumission éditoriale aux projets des maisons de disques. Or la presse spécialisée veut croire en une actualité de cette musique. Une autre solution est donc proposée par *Technikart* : faire des articles rétrospectifs sur des groupes fondateurs lorsque leur nom est cité par des jeunes groupes qui font l'actualité. [572]

Le journaliste catégorise en trois groupes distincts le destin de tout musicien rock vieillissant : sénile, opiniâtre ou progressiste. Les nouveautés des premiers ne reçoivent d'écho que dans un souvenir nostalgique de leur gloire passée. C'est cette catégorie qui pose le plus de problème à la critique : ces artistes en vieillissant ont pu produire une musique qui cache aux jeunes générations les délices dont ils furent capables à leur âge d'or, ce qui pousse la critique à imposer des limites temporelles dans l'appréciation des grands groupes encore existants, à ***« évaluer une date de péremption pour chaque héros fatigué.*** [573] ***»*** La deuxième catégorie, les opiniâtres, regroupe les artistes dont l'identité musicale est suffisamment forte pour résister au temps [574] . Enfin, la troisième et dernière catégorie est une sorte d'incarnation du fantasme rock d'avant-gardisme permanent, de jeunesse créatrice éternelle. Les progressistes se reconnaissent par leur

[571] *Les Inrockuptibles* ont consacré un article à l'ensemble de la carrière de Scott Walker à l'occasion d'une compilation des Walker Brothers. Tordjman, Gilles, "Walker on the wild side", *Les Inrockuptibles* 35, mai 1992, 44-48

[572] Ainsi lit-on dans ses pages des articles consacrés à Faust, Can, ou Pink Floyd lors de l'éclosion de la scène post-rock.

[573] ***« Pink Floyd , on évite après 1972. Gainsbourg , ça se délite après 76. »***

[574] L'exemple cité est celui de Leonard Cohen, mais il existe aussi des cas moins évidents culturellement (Leonard Cohen a une réputation d'intellectuel, ce qui suppose une facilité à vieillir). AC/DC notamment, dont la pratique musicale est tout sauf intellectualisante, voire serait même primaire, persévère depuis plus de deux décennies dans le même registre sans lasser (« ***à un âge - la quarantaine entamée - où les vétérans du heavy metal commencent à se chercher respectabilité et justification artistique, AC/DC continue de foncer la tête dans le guidon, têtu comme une mule analphabète mais fière*** ») Beauvallet, JD, "Je n'ai jamais eu le temps de réfléchir", *Les Inrockuptibles* 26, 4 octobre 1995, p62-65.

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

refus du monde adulte dans la pire de ses incarnations : « ***l'embourgeoisement*** » exploitant avec déperdition (d'énergie, de créativité) une formule au détriment de toute remise en question.Les artistes rock, comme tout individu subissant le poids des années, sont en règle générale de moins en moins à même de relever ce défi créatif que se rêve d'être le rock, ce qui rend les réfractaires à ce phénomène encore plus appréciables.

Ainsi confronté au vieillissement de ses héros, le rock se retrouve dans l'obligation de théoriser son statut, afin de savoir si le seul attachement à la jeunesse est suffisant pour se définir. Il apparaît effectivement que le rock reste tributaire de son identité première de musique rebelle : si l'on excepte la catégorie des opiniâtres, qui pourrait s'apparenter à une récompense de la persévérance (une sorte de médaille du travail où la dignité serait primordiale), le rock présenté ici est surtout une opposition aux valeurs du monde des adultes stigmatisés comme bourgeois (selon la terminologie marxiste en vigueur à l'époque de la contre-culture). Confort, respectabilité, conformisme, voilà ce que le rock ne veut pas représenter. Et si ses artistes font preuve d'une soumission à ces préceptes, ils sont alors raillés, déclassés du monde rock pour se retrouver dans celui de la variété, qui lui n'est pas censé supporter quelque valeur que ce soit pour la jeunesse. Cet intérêt pour le sort des individus vieillissants prouve aussi que ce terme de jeunesse n'est plus limité aux seules données de l'état civil, mais qu'il s'applique en fonction de l'attitude de l'individu face aux normes adultes/bourgeoises. Ainsi, on peut être vieux eu égard à son état civil tout en restant jeune dans sa démarche artistique, ce qui se traduit par un refus de l'embourgeoisement par capitalisation de son catalogue (tournées nostalgiques).

Une nouvelle jeunesse ?

Les grandes rock-stars, celles qui ont accédé à ce statut au cours des années 60-70, connaissent pour la plupart leur demi-siècle d'existence au cours de la décennie 1990-2000. Des individus qui ont l'âge de leurs parents peuvent-ils encore intéresser une jeunesse aux codes et musiques éloignés de ceux des décennies précédentes, hors une curiosité historique ? L'identité du rock devient en effet problématique au cours des années 90 du fait du vieillissement de ses figures mythiques et surtout de leur refus de laisser leur place sur la scène actuelle. Ses théoriciens se retrouvent obligés de redéfinir le terme rock. Si la solution de facilité revient à rejeter l'association avec la notion de jeunesse, l'exemple de Page & Plant ou de Bowie indique qu'il est finalement plus honnête de retravailler ce dernier terme. Le rock peut rester synonyme de jeunesse, mais cette jeunesse n'est plus limité au seul critère d'âge : elle se comprend en tant qu'attitude et surtout éthique définies en opposition aux valeurs adultes (ou plus précisément bourgeoises : confort, responsabilité, conformisme), ceci avec les conséquences en termes artistiques que nous avons vues.

Nous allons conclure ce chapitre sur l'exemple d'une rock-star vieillissante qui sait rester actuelle, démontrant que l'âge peut être dépassé par la motivation et la curiosité des artistes. Bruce Springsteen bénéficie d'une aura critique lors de sa tournée 1999-2000 parce qu'il ne peut être accusé de se fourvoyer dans une opération commerciale (pas de nouveau disque à promouvoir ou de rééditions à célébrer), réussissant à rassembler son public sans « ***concessions aux artifices du rockbiz*** » en leur offrant un spectacle où le terme de nostalgie est banni, alors que le projet même

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

semblait dévolu à celle-ci [575] . Springsteen sait se différencier des groupes à visée nostalgiques par sa capacité ***« à transformer le genre galvaudé du revival tour en quelque chose de sincère, d'authentique, moderne, contemporain et tourné vers l'avenir »***.Crédibilité, sincérité dans la démarche et foi dans la force du rock ; à travers ces notions fondamentales dans l'évaluation de la pratique rock il est demandé aux adultes du rock, à ses stars vieillissantes, de faire preuve de la même motivation (inconscience, insouciance, immaturité ?) que les jeunes.

Pour Springsteen, le rock a encore un sens, il n'est pas un simple objet à consommer et à jeter après usage, mais l'expression d'une attitude face au monde. Ses chansons qui étaient porteuses de sens à une époque le sont toujours dans l'actualité par son interprétation [576] , alors que les chansons des Rolling Stones, importantes idéologiquement dans les années 60, ne sont désormais plus que de la musique. L'un lit son répertoire conjugué au présent, et s'accorde du coup lui aussi avec son temps, tandis que les seconds ne font que célébrer le passé. Springsteen reste jeune dans son approche du rock, en croyant encore à son sens, tandis que les Rolling Stones le pratiquent en adultes, en le dénuant de toute portée idéologique : il a ainsi su démontrer ***« qu'une tournée de retrouvailles pouvait être autre chose que de la nostalgie. »*** Que les artistes aient l'âge requis ou non pour s'exprimer par le rock n'importe plus : le seul critère désormais retenu est la croyance en l'importance de la musique. On reconnaît aux adultes le droit de partager (mais pas de monopoliser) une passion que l'on croyait réservée à la jeunesse, à partager une *jeunesse d'esprit*, d'attitude, que certains appellent *esprit rock*.

Il y aurait donc un rock susceptible de plaire aux anciennes générations, et un autre aux nouvelles. Le problème d'une telle situation est qu'elle est source de conflit, qui prend forme dans les pages des magazines via les pages courrier, quant à la définition du terme de jeunesse. Les uns la lient classiquement à l'âge des artères, tandis que les autres (ceux qui ne répondent plus au critère précédent) l'expliquent par un certain état d'esprit, par le partage d'une culture rock. Ces confrontations nous prouvent que le problème du rock comme médiation de la jeunesse rebelle n'est pas qu'un débat de spécialistes : les amateurs eux-mêmes se posent la question, en cherchant non pas à définir le rock par son rapport à la jeunesse mais à définir la jeunesse par son rapport au rock. Les années

[575] Ceci grâce à « ***des shows de trois heures toujours différents, avec plus de 120 chansons jouées en plus d'un an (entre 25 et 30 par soir, on imagine le taux de rotation)*** », soit un refus de la routine propre aux opérations commerciales. Ce retour de « vieilles gloires » ne présente « ***rien de nécrophile, rien de pathétique*** », est au contraire la marque d'une renaissance (« M***ême à 50 balais, les musiciens jouent encore mieux qu'avant - atteignant une nouvelle maturité et s'ouvrant de nouveaux horizons.*** »). (et suivants) Saurat, Thierry, "Springsteen Renaissance in the USA", *Rock&Folk* 397, septembre 2000, p52-56.

[576] « ***Springsteen et ses boys (and girl) y croient dur comme fer, au rock. Pas de cynisme dans leur attitude mais le sentiment que cette musique d'un autre âge, qui a changé leur vie (et sauvé pas mal d'autres) peut être encore utile et chargée de sens. Comme un prêcheur ou un croisé, Springsteen a donc sillonné le globe pour le sens du rock, parce qu'il a des choses à dire, parce qu'il pense que sa musique, toute fun qu'elle soit, peut servir à quelque chose et à quelques-uns. Pas sous la forme d'un prêchi-prêcha... mais en posant des questions plus qu'en apportant des réponses. L'agencement magistral et le télescopage de ses anciennes chansons (trouvant ainsi une nouvelle jeunesse) ont donné un sens nouveau à son répertoire***. »

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

90 sont ainsi marquées par un appel très présent aux lecteurs lors des débats qui agitent les rédactions.

5. Le sens de l'histoire

a. Une succession de périodes à ne pas rater

Enjeux du présent pour l'histoire

Le rock est appréhendé au début de la décennie dans une soumission théorique aux années 60. Nous avons déjà vu que l'opposition fondatrice Beatles contre Rolling Stones restait une référence indépassable pour les chroniqueurs voulant comprendre les goûts musicaux des personnalités. Mais si un journal comme *Les Inrockuptibles* refuse en apparence de se plier à cette exigence référentielle, il n'en garde pas moins à l'esprit que les problématiques du présent rock doivent s'inscrire dans le passé. Ainsi, si le journaliste Michka Assayas reconnaît que « ***l'opposition Beatles contre Rolling Stones (…) n'a évidemment plus aucun sens aujourd'hui, tout ça appartenant au patrimoine*** », c'est pour mieux asseoir une opposition qui est en effet plus en accord avec la ligne éditoriale du journal : « ***une lutte souterraine, autrement profonde et riche de conséquences, entre deux courants antagonistes, le Velvet Underground et les Beach Boys : l'esthétisme contre le lyrisme, un débat éternel.*** » [577] Cette nouvelle référence est plus élitiste, les deux groupes n'ayant pas rencontré la renommée des Beatles/Stones impériaux des années 60 [578] , même si leurs productions font depuis parties des incontournables de la culture rock établie par la critique spécialisée.

L'impératif que semble se poser la presse spécialisée à l'aube de cette nouvelle décennie va donc être de ne pas reproduire les erreurs de ses prédécesseurs, donc de savoir reconnaître les artistes qui vont être fondateurs de la musique future. Le Velvet Underground ou les Stooges sont des groupes à l'influence énorme sur des générations de musiciens, mais qui furent à la fin des années 60 largement ignorés par un public et une presse spécialisée obnubilés par l'actualité hippie. Les rééditions CD et les citations répétées de leurs productions sont là pour rappeler ces erreurs de l'histoire que l'on ne veut pas reproduire. C'est pour cette raison que les années 90 vont mettre un point d'honneur à signaler à ses lecteurs quand est-ce que l'histoire est en train de s'écrire, quels sont les chefs-d'œuvre à ne pas rater pour ne pas être moqués par les générations futures [579] .

[577] Assayas, Michka, "Lettre de feu", *Les Inrockuptibles* 32, novembre-décembre 1991, p42.

[578] Si les Velvet Underground n'ont rencontré qu'un succès posthume, les Beach Boys sont eux un cas plus compliqué. Leurs premiers disques ont été des triomphes commerciaux, mais la critique se plaît à encenser les chansons et albums qui ont en leur temps rebuté le public.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

Car l'amateur de musique qui n'a pas accès à toute la production se retrouve en effet plus facilement perdu qu'il ne pouvait l'être dans les années 60. A l'époque, le rock suivait un mouvement suffisamment uniforme pour être suivi sans crainte par l'ensemble du public spécialisé. Malgré une opposition de façade, les Beatles et les Rolling Stones bataillaient sous une même bannière, celle de la pop-music. Le début des années 90 voit au contraire une multitude de sous-genres exister autour du rock et diviser le public en autant de groupes spécialisés : il faut attendre la fin de la décennie pour que ces tribus musicales acceptent de jeter des ponts entre elles et de mélanger leurs musiques respectives pour tenter de nouveaux alliages. Le problème de l'ensemble de cette période d'effervescence créatrice (expériences de tous côtés et mélange des résultats) est qu'elle se révèle incapable de proposer des groupes suffisamment rassembleurs, à l'instar des Beatles/Stones cités, pour susciter l'adhésion des amateurs (Nirvana abdique avant la seconde moitié des années 90, Radiohead n'apparaît qu'ensuite). Tous les groupes en qui la critique espère trouver des « ***valeurs sûres*** » [580] pour le présent et l'avenir finissent par s'effondrer, à l'exemple des groupes électroniques ou de ceux de la vague brit-pop (Blur, Oasis) qui se révèlent décevants au bout de quelques années.

Cette difficulté d'incarnation de la décennie s'explique par les choix du discours critique : les années 90, comme l'ont aussi démontré les exigences faites aux musiques électroniques, voient le discours critique accorder ses préférences aux musiques innovatrices, originales. Confrontée à la lourdeur historique que le rock a acquis en trois décennies, la presse spécialisée semble refuser le rôle de guide de musée, et préfère énoncer que l'histoire n'est pas close en furetant vers de nouvelles propositions musicales. Il n'est pas anodin que l'un des rares chefs-d'œuvre immédiats de l'époque soit déclaré « ***expérimental et iconoclaste »*** [581] . Ou encore que lorsque un album ne se distingue pas plus qu'un autre lors des bilans annuels, on s'en félicite en prétextant que cela est dû à une cuvée pas encore mature mais présentant « ***les champions de demain, les espoirs les plus sûrs*** », en avançant que « ***loin des consensus et des évidences, l'année fut riche en propositions troublant la traditionnelle domination anglo-saxonne*** » [582] , que l'on peut comprendre comme soumise aux schémas classiques du genre. L'époque est à l'expérimentation, aux regards tournés vers le futur, et même si elle n'est pas toujours capable de fournir des chefs-d'œuvre intemporels, elle a au moins le mérite d'être excitante.

[579] A ce titre, la réception du *OK Computer* de Radiohead par *Libération* est exemplaire : Nick Kent intègre dans sa critique le fait que l'on se retrouve devant un incontournable immédiat – et c'est là le premier de ses mérites – du rock. Il y décèle une « ***contribution majeure à l'histoire du rock*** », et prédit que « ***dans deux décennies, il sera envisagé comme un album clé, un chef d'œuvre expérimental et iconoclaste qui osa entraîner 1e rock bien loin des images et constructions d'antan.*** » Le message est clair : lecteurs, vous ne pouvez vous tromper, l'histoire s'écrit devant vous, participez-y en assurant un succès commercial à ce succès artistique. Kent, Nick, "L'onde de choc Radiohead", *Libération*, 17 juin 1997, p26.

[580] Beauvallet, JD, "Le krash et les cracks", *Les Inrockuptibles* 132, 24 décembre 1997, p58-60.

[581] Kent, Nick, "L'onde de choc Radiohead", *Libération*, 17 juin 1997, p26.

[582] Conte, Christophe, "Vivement l'an 3000", *Les Inrockuptibles* 224, 8 décembre 1999, p64-65.

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

Suivre la révolution techno et rejeter le rock

La presse spécialisée se trouve dans cette nouvelle décennie dans une situation où, si elle ne veut pas se restreindre à une célébration du passé, elle se voit dans l'obligation de renier le rock au profit des musiques nouvelles. Le trip-hop est la musique qui introduit l'Electro dans ses pages : la presse se plaît à remarquer que ses groupes fondateurs, Portishead et Massive Attack, proviennent tous deux de Bristol, « ***une ville qui ignore royalement le rock*** » [583] (du fait de la prépondérance de clubs reggae, dub ou rap). La french touch marque la reconnaissance de la scène française au plan international : un dirigeant du festival de musiques électroniques de Nevers avance alors que ***« le rock était trop instinctif pour les Français. Ils sont beaucoup plus à l'aise avec les musiques instrumentales plus méticuleusement construites. »*** [584] . Le rock est ainsi de plus en plus décrit comme limitatif, car trop chargé d'histoire, de modèles indépassables et étouffants, alors que les musiques électroniques, associées à la nouveauté (même si, rappelons-le, elles ne sont pas des créations récentes [585]), apparaissent comme un nouvel eldorado musical. Le lecteur attentif remarquera ainsi à plusieurs reprises que les comptes-rendus de festivals rock de la fin de la décennie martèlent le même message : la techno est plus intéressante que le rock, la techno a pris la place du rock, lisant ici que la musique électronique a changé le visage de la proverbiale Route du Rock de St-Malo [586] , ou là que l'***« affiche dite techno fut finalement le seul vrai concert de rock de tout le festival »*** des *Inrockuptibles* [587] .

La presse spécialisée accompagne ainsi le mouvement du public rock vers la techno (ici toujours comprise dans son sens généraliste). Un phénomène que l'auteur anglais Irvine Welsh avait déjà lui-même exprimait dans son roman *Trainspotting* (dont l'adaptation cinématographique a déjà été évoquée). Interrogé sur les motivations de son œuvre qui « ***montre de jeunes Britanniques passer d'Iggy Pop à Underworld*** » (donc du rock à la techno), il explique que cette histoire est liée à son parcours personnel, que la house a su lui faire retrouver l'excitation de sa jeunesse musicale punk. Les liens qui unissent le « ***dernier embrasement essentiel*** » [588] du rock et la techno sont alors explicités par le romancier : tout « ***le discours d'intention des punk s*** » trouve une mise en place dans les musiques électroniques. Que ce soit l'impératif créatif (refus de toute récupération qui oblige public et artistes à rechercher de nouvelles voix musicales dès

[583] Beauvallet, JD, "Loin du Brésil", *Les Inrockuptibles* 60, novembre 1994, p42-47.

[584] Bernier, Alexis, "Introduction à l'electronica", *Libération*, 3 février 1999, p40.

[585] Lire ainsi l'ouvrage d'Ariel Kyrou qui replace la techno des années 90 dans une longue tradition d'expérimentation musicale électronique. Kyrou (2002).

[586] Bernier, Alexis, "Transmusicales 1997, techno report", *Rock&Folk* 365, janvier 1998, p27.

[587] Guilbaud, Marion, "Festival FNAC Les Inrockuptibles, Live & Concerts", *Rock&Folk* 377, janvier 1999, p12.

[588] Blum, Bruno, Caron, François et Assayas, Michka, *Dictionnaire du rock*, 2000, s.v."Punk-rock", p1484-1490.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

que les précédentes rencontrent le grand public), la motivation du public (Irvine Welsh avoue être sorti du confort petit-bourgeois dans lequel il s'installait grâce à sa découverte de la scène house), la dimension politique (proposer une alternative au modèle social dominant [589]), ou même l'utilisation des drogues [590] . Le punk étant la référence indépassable pour toutes les questions « éthiques » de la presse spécialisée, on conçoit que le mouvement techno, en s'affiliant ainsi à ce modèle, devienne l'incarnation rêvée d'un rock boursouflée dans son identité classique. Ce passage de relais entre le punk et la techno se fait d'autant plus facilement que dans les faits, nombreux sont les « nouveaux » artistes techno qui se révèlent issus de la scène punk [591] .

Avec l'acceptation de la techno comme possible incarnation du punk vont se succéder des considérations théoriques qui l'accordent avec les préceptes fondamentaux du rock. Le dessinateur Guy Peellaert considère par exemple que l'« ***on a peut-être trop nettoyé [le rock] et [que] ce sera la fonction de la techno de ramener ça, la pulsion, l'énergie***. » Il retrouve dans la techno un aspect fusionnel et transgressif dont il semble désormais penser le rock incapable [592] , se servant de l'exemple d'une rave à laquelle il s'était rendu pour ajouter que ***« jamais [il] n'avait vu autant de gens venus pour se défoncer à mort, avec une sono totalement effrayante... »*** [593] . La techno, à la vue d'une telle anecdote, peut remplir le rôle provocateur que le rock a perdu avec l'accès aux pouvoirs médiatico-culturels de ses anciens adeptes. L'époque est donc au triomphe de la techno et les groupes rock se trouvent pour la plupart, à l'instar d'un Metallica [594] , face à une obligation d'inclure des sonorités électroniques dans leur rock classique pour rester en accord avec l'actualité. Mais l'ensemble de ces tentatives semble voué à l'échec dans

589 Plus précisément celui imposé à la jeunesse anglaise par le gouvernement Thatcher : « ***trouver un bon boulot, avoir une vie bien rangée, dans son coin. Le gouvernement n'arrêtait pas de dire aux gens qu'ils n'étaient que des feignasses, des merdes. Fatalement, ils n'avaient pas une très haute estime d'eux-mêmes. Grâce à la house, les gens ont commencé à sortir de chez eux, à se rencontrer, à échanger des points de vue. Une société alternative, en marge, s'est développée*** ».

590 L'ecstasy, dont « ***on finit par se rendre compte que ce n'est qu'un bon moyen de se marrer. (…) Dans les raves, je n'arrête pas une seconde de danser. Comme à l'époque du punk. »*** Beauvallet, JD, "Train en marche", *Les Inrockuptibles* 67, 7 août 1996, p21.

591 Kid Loco par exemple, avant d'être un des ambassadeurs de la French Touch en Angleterre, fut un membre actif du label punk hexagonal Bondage.

592 L'individu étant à propos de transgression rock une sommité, puisqu'il est responsable avec Nik Cohn du livre *Rock Dreams* (1974, rééd. française Albin Michel 1982), dans lequel des rock-stars sont représentées dans des positions fantasmées (les Rolling Stones en habits nazis entourés de jeunes filles)

593 Manœuvre, Philippe, "Guy Peellaert, Mes disques à moi", Rock&Folk 388, décembre 1999, p16-20.

594 Alors que ce groupe commençait la décennie sous les meilleurs auspices en rendant mainstream leur hard rock, la deuxième moitié des années 90 voit son métal se rouiller face à la vague alternative et électronique, et impose à ses membres une orientation vers ce que demande le public : un mélange « ***grunge, pop et techno*** » Kent, Laurence, "Metallica allège son metal", *Libération*, 3 juin 1996, p33-34.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

les pages de la presse spécialisée : le public fidèle de ces groupes se déclare trahi, et le public visé renvoyé vers les artistes initiateurs des dernières évolutions musicales. Le rock est délaissé sous l'inculpation de ne plus être source de créativité, mais lorsqu'il essaye d'intégrer des éléments de nouveauté électronique il est accusé d'opportunisme.

Intégrer la révolution techno dans l'histoire du rock

Renier le rock pour mieux accueillir la techno n'est pas pour autant une position critique sûre. Assez rapidement, en effet, la presse spécialisée découvre que les musiques électroniques proposent une multitude de styles qui se succèdent mais surtout se rendent caduques les uns après les autres. Alors que le rock avait instauré une certaine pérennité de l'œuvre musicale, la techno ne semble pouvoir proposer que des disques consommables sur l'instant [595]. Les styles musicaux électroniques se révèlent « ***de plus en plus éphémères*** » [596], passant en quelques mois de l'émergence à l'essoufflement créatif : cette rapidité est à la fois la force et la faiblesse de la techno (force en ce qu'elle est la condition de sa créativité, faiblesse en ce qu'elle marque son absence de pérennité). Cette instabilité formelle risque à terme de la cantonner dans un rôle de défricheuse dont les découvertes avérées seront récupérés par des genres musicaux plus installés (rock, mais aussi rap ou world). Dès lors, les musiques électroniques ne seraient plus perçues comme un élément extérieur à l'histoire du rock, mais comme un de ses développements intégrés.

Le rock n'est plus à la mode actuellement, mais il ne peut que revenir puisque la techno n'est qu'une parenthèse historique dont il ressortira grandi. Il suffit donc d'attendre en adoptant une des deux positions possibles : accepter la victoire momentanée de la techno tout en gardant de l'affection pour la base guitare/basse/batterie, ou refuser tout compromis et se raidir dans la position du puriste [597]. La journaliste Laurence Romance rappelle ainsi la formule utilisée par ces derniers « ***faire avancer le rock n'a jusqu'ici servi qu'à le détruire*** », mais pour en dénoncer les limites : « ***Time will tell*** », le temps

[595] En juin 1997 l'apparition du mouvement drum & bass sonne ainsi comme le glas de la techno produite par des artistes « ***par ailleurs tous très fatigués ces derniers temps*** » comme Carl Craig, Juan Atkins ou même Daft Punk, dont l'album ne date pourtant que du mois de janvier de la même année. Orlandini, Alain, "BreakBeat Science 2", *Rock&Folk* 358, juin 1997, p76.

[596] Sabatier, Benoît, "La grande tambouille", *Technikart* 28, décembre 1998, p30.

[597] Les jeunes anciennes stars du rock (notamment celles issues de la scène grunge dépassé par le mouvement techno) se défendent via la seconde position, à l'instar de l'ex-Nirvana leader des Foo Fighters, Dave Grohl : « ***La formule guitare/basse/batterie et vocaux hurlés ne disparaîtra jamais.*** » Et quand on lui demande s'il pense que la techno va remplacer le rock, il répond : « ***Un musicien aura toujours l'air plus cool avec une guitare, ou cognant sur une batterie, que derrière un ordinateur*** ».La seule difficulté d'une telle position (« ***vive le bon vieux rock*** ») étant qu'elle risque d'enfermer le genre dans la position réactionnaire dont l'accusent les acquis à la techno. Si l'on prend l'exemple des Black Crowes, au rock basique et sans surprise, on se rend compte qu'ils sont « ***l'archétype du groupe «rassurant» pour la génération des lecteurs quadras sur le retour de Rolling Stone*** » - et l'on a déjà relever l'importance dans la pratique rock de l'effet sur les générations parentales -, ce au détriment de tout « ***esprit d'aventure*** » dont peuvent se targuer à l'opposé les musiques électroniques. Romance, Laurence, "Foo Fighters, jeu de Grohl", *Libération*, 20 mai 1997, p37 et (et suivant) Romance, Laurence, "Black Crowes and roll", *Libération*, 4 décembre 1992, p36.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

se prononcera, et le risque de l'oubli se dévoilera, puisque n'apportant rien à l'histoire du rock, ce genre de groupe risque fort d'en être oublié alors que ceux qui auront su proposer du nouveau auront plus de chance d'y apparaître. [598] Là se trouve un des apports essentiels de la techno dans le rock : la distinction des simples imitateurs appliqués et des véritables artistes du présent, ceux qui comprennent le rock comme une musique actuelle et qui n'ont pas peur de confronter leur art aux nouvelles sonorités sans renier le rock [599] .

Le mélange entre techno et rock, qui suppose de retrouver les qualités des deux genres, devient l'une des solutions théoriques offertes aux amateurs de rock en cette période troublée. L'arrivée sur la scène internationale d'un groupe comme Prodigy, qui mélange compositions électroniques et effets rock, amène à s'interroger dans un premier temps sur leur nature exacte : « ***Sont-ils rock ? Sont-ils techno ?*** » Le public est déçu par le rock et ne connaît pas encore la techno ; Prodigy peut remédier à cette situation en s'affirmant comme « ***un groupe qui sonne d'aujourd'hui, avec des machines*** » mais qui demeure fondamentalement pop, donc accessible. Que leur disque ne puisse pas être comparable aux grandes œuvres du rock n'est pas un problème : ils ont « ***un rôle de passeurs*** », devant synthétiser tout le mouvement techno à l'attention du public jusque-là récalcitrant pour lui permettre de se rediriger vers les authentiques réussites du genre électronique (elles comparables aux références rock) passées inaperçues. Que l'espérance de vie du groupe ne soit pas jugée importante ne gène pas non plus : ceci est lié à son caractère pop, mais aussi et surtout à son accord avec le présent. Deux raisons à cela : la première est tributaire d'une conception classique du rock comme expression de la jeunesse et donc, appliquée à la jeunesse des années 90, de la futilité érigée en règle de vie [600] . Les notions d'œuvre, d'art et d'artistes patiemment établies par le discours de la presse rock sont délaissées au profit de celles de jouissance immédiate et de chansons jetables. La deuxième raison considère que « ***le rock comme média privilégié pour traduire les inquiétudes de son époque, c'est bel et bien fini*** ». Dès lors, le rock et la techno n'apparaissent plus comme les codes privilégiés de la jeunesse, ses lieux de fantasme et/ou de réalisation, ses objets identitaires. Mais paradoxalement, le fait qu'il ***« n'y ait plus rien à attendre de la musique populaire en tant que discours sur l'époque (...) c'est peut-être la chance pour la musique, en tant que musique, de retrouver sa vérité. »*** : dépourvu de toute importance sociologique, le rock (ou la techno)

[598] Un groupe comme le Jon Spencer Blues Explosion partage avec les Black Crowes une même fascination pour la musique du passé, mais le premier la présentise en intégrant à son blues des rythmiques techno et des scratches hip-hop et se fait ainsi saluer par la critique. Deschamps, Stéphane, "La bombe humaine", *Les Inrockuptibles* 74, 9 octobre 1996, p40-41.

[599] A l'instar de Noir Désir qui n'hésite pas à confronter sa réputation d'« ***intransigeant maître-chien d'un rock en nerfs*** » à la sortie d'un album de remixes électroniques, à la « ***surprise*** » de la critique. Besse, Marc, "A l'arrière des taxis", *Les Inrockuptibles* 173, 10 novembre 1998, p48-49.

[600] « ***Ce groupe va être la bande-son des gamins qui jouent aux jeux vidéo toute la journée, et qui la mettront à la poubelle dans quelques mois. Voilà, on gigote, on prend des drogues, on se réveille le matin, on sait même pas avec qui on a baisé la veille, ce qu'on a bu, et c'est fini. C'est la bande-son des gamins californiens d'aujourd'hui.*** » (et suivants) La rédaction, "Prodigy, Le grand débat techno", *Rock&Folk* 360, août 1997, p62-67.

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

peut enfin être approché sans arrière-pensée analytique. L'amateur clairvoyant, ***« délivré du discours technico-publicitaire, événementiel et médiatique »*** en choisissant des disques pour leurs seules qualités esthétiques (ce qui devient de fait une nouvelle voie pour la presse spécialisée toujours encombrée dans son rôle contre-culturel), aura ***« l'impression d'avoir à nouveau la chance de pouvoir écouter de la musique. »*** C'est donc une conception toute différente de la musique qui est présentée avec le passage de relais entre rock et techno : toute la reconnaissance culturelle que la presse spécialisée s'est efforcée d'établir en trois décennies d'analyse est remise en cause par ce mouvement musical qui privilégie la jouissance immédiate à la postérité. Les musiques électroniques remettent en cause le rôle du discours critique lui-même : il ne faut plus chercher du sens, mais exciter les sens. On comprend que la presse rock ait du mal à négocier ce virage électronique.

Les pages courrier de *Rock&Folk* révèlent que la majorité des lecteurs suit (elle aussi) le mouvement techno plus par contrainte que par choix [601]. Les musiques électroniques sont de plus en plus espérées comme étant une simple phase transitoire, et c'est non sans un certain soulagement de la majorité des lecteurs et rédacteurs que sont accueillis les retours au bercail de formations rock tentées par l'Electro [602]. La satisfaction affichée face à ce retour à la norme rock semble vouloir n'indiquer qu'une seule chose : en ce début de nouvelle décennie la révolution techno est digérée par le rock, reconnue comme une simple mode.

Ce sentiment est d'autant plus corroboré que cette période de suprématie techno a parallèlement connu l'édition de nouveaux chefs-d'œuvre musicaux dans la tradition du genre [603] et que cette remise en cause de la suprématie du modèle rock classique a vu apparaître de nouvelles façons d'aborder le genre [604]. Le rock n'a pas disparu suite à la révolution techno, il a au contraire profité d'une épuration conjoncturelle (l'époque ne lui

[601] Une lettre d'avril 1997 fait comprendre que la reconnaissance de la techno ne se fait que sous l'intimidation médiatique, une autre de juillet avance que la musique électronique n'est qu'une étape dont le rock se nourrira en récupérant ses meilleurs morceaux, et deux ans plus tard un autre lecteur explicite le sentiment des amateurs face à cette nouvelle donne : « ***Beaucoup de gens attendent le disque crossover entre rock et techno. Tous ces rockers qui espèrent un jour pouvoir aimer un album techno (…). Tout en écoutant Fatboy Slim et surtout Prodigy , je savais que je les appréciais par intérêt, par désespoir de rocker.*** » Courrier des lecteurs, "Honnête plus ultra", *Rock&Folk* 384, août 1999, p9.

[602] Ici encore l'exemple de U2 est intéressant : leur livraison de l'an 2000 est présenté comme « ***un Joshua Tree bis*** » (l'album qui les a définitivement installé rock-stars dans les années 80), aux « ***expériences techno*** » « ***oubliées*** ». Le résultat ne se fait pas attendre : le chapeau de l'article qui leur est consacré énonce clairement que son rédacteur s'en retrouve « rassuré ». Interrogé sur ce retour au classicisme rock, le leader Bono concède que « ***[leur] premier objectif était de présenter les chansons de façon simple. Les temps changent et il n'est plus question aujourd'hui de se la donner. C'est la fin des artifices.*** » Soligny, Jérôme, "U2, discorama", *Rock&Folk* 399, novembre 2000, p79-88.

[603] Les disques de l'année ***Homogenic de Björk , OK computer de Radiohead , Deserter's Songs de Mercury Rev , Up de REM ou Mezzanine de Massive Attack*** se partagent entre musiques électroniques et surtout rock (3 titres sur cinq). Conte, Christophe, "Vivement l'an 3000", *Les Inrockuptibles* 224, 8 décembre 1999, p64-65.

[604] Ceci a été développé en Partie I, Chapitre 2, Point c.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

souriant plus, n'ont survécu que ses artistes capables de dépasser un genre méprisé) qui a permis de reconnaître les vrais créateurs [605].

Rock ou techno ? La réponse semble être rock ET techno. L'un ne remplace pas nécessairement l'autre, au contraire, que ce soit dans l'un ou l'autre camp, on essaye de récupérer le meilleur de l'adversaire [606]. L'époque est à l'échange, pour lequel est même proposé un néologisme : « ***l'electrock'n'roll*** » [607]. Ainsi, en l'an 2000, après une décennie d'inflation techno, le rock est ***« à nouveau une tendance. (…) Faire du rock avec naturel et conviction n'est plus considéré comme une pathologie grave. »*** [608]

Que conclure de ces confrontations historiques ? Que ***« la guerre entre les différentes factions des galaxies electro et rock est bel et bien finie »***, puisque les deux genres s'échangent désormais des accords, qu'ils se révèlent pareillement capables d'intérêt et d'ennui. La techno a profité d'une configuration particulière (l'enfermement du rock dans son passé ne peut se comparer à la créativité propre à un genre naissant) qui lui a offert l'attention privilégiée de la presse spécialisée au cours de la décennie. Si le public rock qui s'est tourné vers la techno est majoritairement revenu vers ses premiers amours (et le public techno resté aussi dans son camp), il n'en demeure pas moins une conséquence directe de cet échange d'arguments : la musique électronique a en effet su (ré)imposer une règle de la musique populaire de qualité, « ***la nécessité de dialoguer aussi bien avec les pieds qu'avec la tête*** » [609], aussi bien avec le corps qu'avec l'esprit.

La presse rock est consciente de son histoire : elle sait qu'elle a raté l'émergence de la plupart des révolutions esthétiques de son histoire (le punk en étant l'exemple le plus célèbre). Mais elle sait aussi que s'ouvrir trop abruptement à un nouveau style peut lui faire perdre son lectorat. Les rédactions hésitent donc dans le cas de la techno entre

[605] Radiohead est par exemple ainsi loué pour avoir su « ***à l'heure techno mondiale*** » sortir avec *OK Computer* « ***sa plus belle collection de chansons à ce jour, présentée avec l'emphase lyrique et l'audace psychédélique qui signent les chefs-d'œuvre rock*** », tandis que Mogwai l'est pour réussir à « ***prouver que le rock goûtait encore au danger*** ». Manœuvre, Philippe, "Radiohead, Le cinquième élément", *Rock&Folk* 359, juillet 1997, p58-63 et Provençal, Jérôme, "La douche écossaise", *Les Inrockuptibles* 130, 10 décembre 1997, p40-41.

[606] Un débat sur le rock français pavoise en citant le triomphe international des Daft Punk technoïdes, tandis que les artistes techno empruntent au rock la forme de ses prestations scéniques (la scène semblant être la seule limite des musiques électroniques). L'exemple type en est Add N To (X), groupe électronique qui martyrise sur scène ses synthés comme peuvent l'être des guitares électriques.

[607] Deschamps, Stéphane, "Brouillons de culture", *Les Inrockuptibles* 263, 31 octobre 2000, p36-37.

[608] ***Certes, un tel retour de flamme a ses revers : il est présenté comme un phénomène de mode, condamné à être récupéré (« le T-shirt hard-rock siglé Saxon, Motörhead ou surtout AC/DC (grands triomphateurs de l'année en termes de nostalgie potache) fut porté comme l'accessoire chic de saison par des trentenaires, parfois pères de famille (tu t'es vu quand t'as bu, papa ?) et des demi-mondains bourgeois-bohèmes qui rêvent d'un costard d'écolier puceau à la Angus Young en vente chez Colette. »). Conte, Christophe, "L'année baroque electro-rap", Les Inrockuptibles 270, 19 décembre 2000, p40-42.***

[609] Beauvallet, JD, "Une rentrée electro", *Les Inrockuptibles* 263, 31 octobre 2000, p31.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

suivre le mouvement sans arrière pensée ni regret (l'histoire devant leur donner raison) et essayer de l'intégrer au sein de l'histoire du rock afin de le rendre plus acceptable pur le lecteur. Car en plusieurs points, la techno apparaît au lecteur de la presse rock inadéquate au bon goût rock. Nous allons voir comment la presse résout cette difficulté discursive.

b. Difficultés d'appréhension de la techno

La techno ne répond pas aux critères classiques de la presse rock

Une bonne critique techno ne doit pas trahir la nature de la musique : ce sont les sens qui doivent être interpellés, et non le sens. Ce n'est donc pas la critique rock qui n'est pas capable de rendre compte de la musique électronique, mais plutôt cette dernière qui refuse toute traduction littéraire (alors que le rock se plaît, lui, à être rapproché de/approché par la littérature). Les rares tentatives de transmettre par écrit l'expérience techno provoquent ainsi une levée de boucliers des amateurs [610] . La musique électronique se veut une musique privilégiant la sensation physique à la raison : elle refuse par conséquent que l'on se serve de la raison pour exprimer l'effet physique qu'elle provoque, que l'on utilise un média écrit pour traduire une expérience qui se veut hors rationalisme.

Les magazines spécialisés techno n'ont d'ailleurs pas la même forme que ceux du rock : ***« les analyses jetées de Patrick Eudeline [laissent place] à des illustrations essentiellement visuelles »***. La recherche habituelle de sens ne peut avoir lieu dans la techno qui refuse d'en donner des signes visibles, d'où l'accusation d'être décérébrée, sans raison. C'est pour cela que l'on peut dire que *Technikart* est plus un journal de critique rock que de critique techno. Il reste tributaire, malgré sa connaissance du milieu techno, d'une recherche de sens derrière la musique. L'entretien avec Richard Pinhas et Christophe Monier [611] lors d'un numéro spécial sur la scène Electro française est en cela exemplaire : il est entièrement articulé autour d'une légitimation politique de la musique électronique. Plus qu'une inadaptation du discours au sujet, *Technikart* se propose de répondre aux attaques que subit le genre dans la langue de ses détracteurs [612] .

Les musiques électroniques peuvent elles aussi être interprétées politiquement,

[610] Comme le démontre cette lettre reçue par *Rock&Folk* suite à un article décrivant la vie d'une communauté électronique, Heretik : « ***Personne ne peut tenter d'expliquer le mouvement free party car il échappe à tout le monde. Si le groupe devait parler de l'idéologie Heretik il répondrait: L'underground ne se raconte pas, il se vit.*** » Courrier des lecteurs, "Droit de réponse", *Rock&Folk* 380, avril 1999, p7.

[611] Les deux individus sont présentés ainsi : « Pilier du mythique fanzine «eDEN», Christophe Monier est un pionnier de la techno made in France. (…) Il s'est imposé au cours de ces dix dernières années comme un des artistes français les plus intègres et respectés. » « Pilier underground, pionnier électronique, Richard Pinhas a fondé le mythique groupe Heldon en 1972. Ami de Gilles Deleuze; l'auteur de «Electronique Guerilla» a toujours inscrit sa démarche dans une optique intellectuelle - allant jusqu'à s'allier récemment avec l'écrivain cyberpunk Maurice G. Dantec (sous le nom de code Schizotrope). » (et suivants) Liger, Baptiste, "Electronique Guérilla", *Technikart* hors-série 4, janvier 2001, p56-57.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

notamment leur caractère de tolérance ***(« Les premières raves s'établissaient en opposition aux clubs, dans lesquels s'opéraient des sélections »*** de races, âge, sexe et goûts sexuels) et leur caractère éminemment démocratique (même si le matériel reste encore cher, il est beaucoup plus accessible que celui des années 70, d'autant plus que, passant par l'informatique, les « débrouilles » - piratage de programme – permettent à tous de posséder les mêmes outils). Mais elles aspirent surtout à un rôle idéologique, voire philosophique, plus que politique : en amenant l'auditeur à un état de joie, notamment par la danse, elles cherchent à le faire accéder à un état de transe, à des « ***modes de fonctionnement du cerveau (...) ultrarapides*** », qui ont surtout pour conséquence de « ***casser le quotidien*** » rationalisant. La musique techno ne doit se penser que comme musique. Or ***« ce qui est important dans la musique, c'est qu'elle n'est pas porteuse de sens, contrairement au discours »***, mais d'affects. Le plaisir provoqué par son écoute n'est pourtant « ***pas apolitique*** » : si la techno refuse apparemment de faire passer du sens en niant la force de la parole, c'est parce qu'elle considère que les mots véhiculent de l'ordre. La musique électronique, en venant en opposition à ces mots, fait ainsi imploser leurs significations et par conséquent l'ordre qu'ils propagent. Elle ne propose donc pas une prise de position politique déclarée d'opposition (comme le rock aime à le faire), mais une pratique authentiquement subversive (puisque remettant en cause l'ordre établi en ayant l'air inoffensif pour lui).

La techno pose problème à la presse spécialisée en ce qu'elle remet en cause sa fonction idéologique ou du moins ses normes explicatives : elle ose en effet affirmer que le rock et la musique en général n'ont plus l'importance symbolique qu'ils avaient jusque-là pour la jeunesse, ce qui impose une refonte des logiques éditoriales héritées des années 60 contre-culturelles. La techno ne siégeait que sur les dance-floors, loin des débats d'idées. Elle ne se mouvait pas sur le même champ sémantique que le rock, via sa presse spécialisée, avait aménagé : celui d'une idéologie affirmée comme libertaire mais fermée, car limitée par l'importance accordée à la notion d'authenticité (qui lui avait fait préférer le punk au disco, la pop anglaise à l'easy-listening, deux musiques que la techno a réhabilité). Il serait donc pour la techno ***« particulièrement vain de s'opposer pour s'affirmer et de reproduire à l'identique cette incompréhension que la presse rock, étrangement campée sur ses positions et ses horizons indépassables, lui oppose »***. L'avenir de la techno ne peut se trouver dans un purisme similaire à celui du rock, puisque celui-ci a fourni la preuve des limites d'une telle position (la célébration stérile du passé). ***La techno n'a donc, « pour l'instant, à opposer à cette rigueur critique [de la presse rock] qu'une logique de la fête et un programme hédoniste encore à écrire. »*** [613] Elle est dans l'obligation de fournir de nouvelles normes, définies en opposition à celles de la presse spécialisée et donc difficilement compréhensibles par cette dernière.

[612] Le journaliste débute ainsi par un « ***Pierre Boulez a déclaré: « La techno est une musique qui fabrique des esclaves.» Qu'en pensez-vous ?*** » qui ne peut qu'amener une réponse ridiculisant ce type de discours (C.M. : « ***J'aimerais reprendre cette analyse mot par mot, mais là, j'ai pris trop de drogues*** ») pour bien démontrer à tous, opposants et partisans, que la techno a tout de même besoin de se défendre rationnellement (C.M. : « ***Boulez fait partie d'un monde qui rejette le corps et beaucoup de choses qui vont avec.*** »).

[613] ***(non signé), "Techno révisionnisme", Technikart 13, juin 1997, p8.***

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

Mais pour Gilles Tordjman des *Inrockuptibles*, cette irréductibilité de la techno au discours de la presse spécialisé ne tiendra qu'un temps. Il reconnaît que ***« l'esprit techno tend à s'imposer comme l'expression la plus moderne et la plus pertinente de la marge »*** (aidé en cela par la répression policière qui lui confère un statut d'opposition à l'ordre, de non-conformisme) [614], et relève un avantage du critique techno sur son confrère rock (sa virginité historique, qui lui évite d'être « ***crispé sur son histoire*** » comme peut l'être le chroniqueur rock, lui permettant de « ***revendiquer honnêtement son mépris pour ce qui le précède*** »). Mais malgré sa volonté de rompre avec le discours de la critique rock en adoptant la règle de ***« ne pas chercher de propos, ou de signification intellectuelle, derrière les bpm »*** [615], la techno parait pour Tordjman condamnée à terme à être rattrapée par l'intellectualisation rejetée et à ***« devenir un objet de pensée, comme toutes les insignifiances qui l'ont précédé, comme toutes celles qui lui succéderont »***. La recherche de toute « ***caution intellectuelle*** » peut transformer la techno et pervertir sa raison d'être originelle : la célébration de l'hédonisme hors de toute rationalisation.

Dans les faits, la presse rock a du mal à s'ouvrir à la techno pour toutes les raisons que nous avons vues : ce seront donc des lecteurs qui demanderont l'ouverture de leurs pages à cette musique, lassés du ronronnement du rock mollement défendu. [616] Ce sont eux qui vont imposer aux rédactions l'importance d'une musique plutôt mésestimée, relatant par exemple les difficultés rencontrées par une rave avec les autorités [617]. La presse spécialisée est donc obligée de prendre en compte le mouvement, en privilégiant toutefois dans un premier temps ses artistes proches du rock [618] ou en prenant de haut ses productions pour bien signifier que l'on en parle plus par souci d'exhaustivité que par goût [619]. Presse rock et techno ne font pas bon ménage en raison de différences culturelles évidentes.

Ce phénomène de négation du mouvement est d'ailleurs international : ainsi les chiffres de ventes révèlent-ils qu'alors que tous les journaux anglais célèbrent la brit-pop d'Oasis et Blur, 1995 est ***« marqué par un règne sans partage de la dance-music sur l'économie musicale, aussi bien chez les indépendants que chez les majors »*** [620], le label de musique électronique WARP étant l'inattendu deuxième sur le marché des indépendants. En France, il faut attendre novembre 1996 pour que *Rock&Folk* consacre une page par mois à l'actualité électronique, *Technodôme* tenue par Valérie Coroller, sa véritable reconnaissance s'effectuant à partir du moment où ses disques et ses artistes ne

[614] « ***Le culte de la persécution, sans lequel il n'est pas de crédibilité artistique, fonctionne ici encore comme dans les vieilles modes*** ». (et suivants) Tordjman, Gilles, "L'interprétation des raves", *Les Inrockuptibles* 72, 25 septembre 1996, p10.

[615] ***« Pur plaisir, pur jeu des couleurs et des sons, rien à chercher au-delà »***

[617] Courrier des lecteurs, "Chers Inrocks", *Les Inrockuptibles* 68, 21 août 1996, p8.

[618] Les Chemical Brothers notamment sont appréciés pour être des « ***médiateurs de paix entre rock et techno*** ». Beauvallet, JD, "Monument hystérique", *Les Inrockuptibles* 102, 30 avril 1997, p20-25.

[620] ***Smagghe, Yvan, "Intelligence service", Les Inrockuptibles 37, 20 décembre 1995, p28-30.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

sont plus cantonnés dans des pages spécifiques, mais mélangés au reste de l'actualité musicale, toujours par l'intermédiaire de groupes à mi-chemin entre rock et techno. Les Chemical Brothers sont ainsi parmi les premiers à avoir un traitement médiatique digne de ce nom, même si cette présentation prend des airs de justification auprès du lectorat (comparaison des chiffres de ventes en France et en Angleterre où ils sont déjà un phénomène populaire, évocation d'un début de crossover techno-rock, propos des

616 « En ce moment, j'ai l'impression qu'on écoute tous un 33T rayé, bloqué sur les années 70. Je sais que pour bon nombre d'amateurs de rock, c'est des souvenirs plein la tête et les baffles, seulement je suis né plus tard, trop tard pour connaître "pour de vrai" les Légendes (je ne peux profiter que de *best of*, *greatest hits* et autres *singles collection* qui sentent le fric à des kilomètres). Alors comprenez mon ras-le-bol : j'en ai assez de soupirer sur une époque que je n'ai pas connue, de pleurer à chaudes larmes en regrettant le bon-vieux-temps-où-on-savait-encore-faire-de-la-vraie-musique. Ne nous méprenons pas, je sais reconnaître en Lennon, Hendrix, Morrison... de grands maîtres inégalables, seulement... Ça date de vingt-cinq ans minimum ! Evidemment, des nouveautés, il y en a (et c'est bien heureux pour l'industrie du disque): ler étage, rayon nouveautés-concert, nous vous proposons *Woodstock 94*... Attention, la pochette est boueuse, c'est pour faire plus typique. 2ème étage rayon nouveautés-lifting: *Voodoo Lounge* des Stones, le dernier Pink Floyd, et la vraie-fausse reformation de Led Zeppelin. 3ème étage, rayon nouveautés-toutes-fraîches, Suede, Oasis, Beck ou même Dave Stewart (qui vient de découvrir *Hunky Dory*), mais ça, c'est "Comment cuisiner avec les restes de la veille" (càd des années 70). Stop ! Nous voulons du VRAI nouveau ! C'est là que la situation devient dramatique : passer à autre chose (tout en n'oubliant pas les anciens, cela va de soi), volontiers, mais passer à quoi ? Alors, vous vous en doutez, j'ai une proposition à vous soumettre - notez bien, j'ai pas dit solution, mais proposition. Seulement, j'ose à peine l'écrire dans ce journal, où n'ont leur place que de vrais musiciens en sueur : T... T... T... T... Techno ??? Attendez, les gars ! Laissez-moi finir avant de me soumettre au supplice du Lenny Kravitz-en boucle-jusqu'à ce que mort s'en suive : je ne parle pas ici de "dance music", mais bien de Tekkno (transe, ambient, hardcore...), le mot a tellement été dénaturé. C'est comme si vous confondiez Sonny & Cher avec Mick & Keith (une comparaison années 70, ça fait tout de suite tilt !). Tiens ! Voilà une musique qui date aussi des années 70 (Kraftwerk d'un côté, Brian Eno de l'autre) mais qui, à l'époque, balbutiait, tandis que vos monstres sacrés en étaient à leur apogée, ou, pour un bon nombre, sur le déclin. C'est donc une musique nouvelle qui ne ressemble à rien de passé, c'est peut-être alors, la musique du futur ? Je n'ai pas la prétention d'énoncer des vérités, mais simplement de donner mon avis, parce que cette musique - du moins certains morceaux - me fascinent autant que *Heroin* (Velvet) ou *Soul Kitchen* (Doors) à la différence qu'ils sont estampillés "1994". » Courrier des lecteurs, "Tekkno", *Rock&Folk* 328, décembre 1994, p88.

619 La critique du premier album des Daft Punk par *Les Inrockuptibles* est ainsi révélatrice : une de ses signatures historiques, Christophe Conte, condamne le projet comme étant une opération médiatique « ***branchouillée*** » qui ne tient pas l'épreuve de l'écoute, des insultes rock étant même proférées à l'encontre du disque (son écoute provoquant l'interrogation sardonique : « ***T'as ressorti tes vieux Cerrone ?*** »). Même si la rédaction prend soin de confronter cette position à celle d'un amateur de techno (« ***On serait tentés de rappeler aux plus obtus que leur refus de célébrer Daft Punk (et tout un pan de la house à travers eux) relève surtout d'un problème de génération, que ceux qui n'ont jamais rythmé leur vie sur le dance-floor d'une rave ne pourront pas saisir l'importance du phénomène*** », ce disque n'essayant pas de séduire les adeptes du rock en intégrant ses éléments les plus voyants mais affirmant son identité house potentiellement rebutante pour les non-initiés), l'image du magazine prend une teinte réactionnaire. Un lecteur l'exprimera en page courrier dès la semaine suivante : « ***je tiens à vous féliciter pour cet article consacré à Daft Punk, qui fait de vous, incontestablement, le porte-parole d'un pseudo-mouvement revendiquant ouvertement son mépris de l'hérésie techno*** », preuve d'un « ***blâmable manque d'ouverture, qu'engendre indubitablement un certain confinement musico-social.*** » Blot, David, "Simple et funky", *Les Inrockuptibles* 87, 15 janvier 1997, p22-25 ; Conte, Christophe, "Techno, boulot, dodo", *Les Inrockuptibles* 87, 15 janvier 1997, p42 ; Courrier des lecteurs, "Cher Christophe Conte", *Les Inrockuptibles* 88, 22 janvier 1997, p8.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

musiciens ad hoc [621]).

La techno s'était à ses origines présentée comme un mouvement musical qui refusait de céder aux paillettes du music business, notamment en remettant en cause la notion de star. Artistes et public se ressemblent, peuvent pareillement produire la musique et surtout influer sur la qualité de celle-ci : il n'y a donc aucune raison pour que l'artiste soit starifié, élevé au-dessus du public. Pourtant la fin des années 90 et l'interpénétration des genres rock et techno conduisent les artistes de ce dernier à rechercher un peu de reconnaissance publique. Si les seules stars authentifiées de la techno étaient jusqu'alors les labels d'édition (WARP, Soma) plus que les artistes produits, la fréquentation du milieu rock lors de festivals, de remix ou autres événements musicaux amène certains artistes à s'intéresser au star-system. Des personnalités comme Luke Slater incarnent cette évolution [622] : de producteur anonyme, il essaye avec ses dernières productions de venir sur le devant de la scène, allant jusqu'à s'afficher sur les pochettes de ses disques (alors que la norme techno originelle privilégiait les white labels, c'est à dire des disques qui ne présentent aucune information de producteur ou d'artiste au nom de l'anonymat techno). *Les Inrockuptibles* relèvent cette transformation : « ***à force de se distinguer par l'originalité de leur écriture et de leur personnalité, les collectifs techno révèlent de plus en plus de visages. Loin de l'utopie de l'anonymat, Orbital , Leftfield , The Prodigy ou les Chemical Brothers se tracent des destins de star*** » [623] , notamment en adaptant leurs performances scéniques aux salles de concerts [624] ou en acceptant l'impératif de l'identité visuelle.

Cette petite soumission aux règles du star-system rock n'empêche pas pour autant le genre de garder un lien au public que le rock n'a pas. L'acte créatif rock se fait d'une façon recluse de la part de l'artiste qui crée seul chez lui et dans les lieux d'enregistrement et propose un produit fini au public. Tandis que dans la techno, dès qu'un morceau est écrit, on « ***le teste sur le dance-floor*** » : ***« si ça ne marche pas, on rentre à la maison enregistrer un nouveau morceau dans notre chambre. (...) Si les gens aiment, on le presse et on le vend. »*** [625] La techno (dans sa version club ou rave, moins dans le cas de l'intelligent techno ou du trip-hop qui sont plus des musiques

[621] « ***Personne dans le monde de la techno n'a débarqué avec un album reflétant notre époque. Pourquoi seul un groupe comme Oasis pourrait exprimer l'envie des jeunes de sortir et de se foutre sur la gueule le week-end ?*** », « ***Je suppose que nous sommes le groupe de dance que la majorité des gens non concernés par la dance music aime », le tout en forme d'« avis aux technophobes froggies*** » Coroller, Valérie, "The Chemical Brothers ; au-delà du miroir", *Rock&Folk* 342, février 1996, p20-21.

[622] Brunner, Vincent, "Freek, c'est chic", *Les Inrockuptibles* 131, 17 décembre 1997, p55.

[623] Davet, Stéphane, "Un sous-monde sans pitié", *Les Inrockuptibles* 67, 7 août 1996, p18-21.

[624] Même si celles-ci peuvent paraître déstabilisantes pour un public qui s'interroge sur la réaction à avoir : regarder la scène comme lors d'un concert rock ou danser sans faire attention à la scène comme dans un club. Williams, Patrick, "D'où vient le son", *Technikart* 40, mars 2000, p90-91.

[625] ***Davet, Stéphane, "Un sous-monde sans pitié", Les Inrockuptibles 67, 7 août 1996, p18-21.***

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

domestiques – donc proches du rock), même en accordant quelques concessions à la logique rock, garde ainsi une spécificité par la place laissée à la réception dans la production de ses morceaux. Un bon morceau techno ne sera correctement appréhendé que sur un dance-floor lors d'une soirée, et non dans la configuration d'une écoute domestique et privée.

En techno, la dimension collective est préférée à l'individuelle, la réception est autant responsable de la qualité de l'œuvre que la production : artistes et public doivent idéalement créer en commun la musique dans la configuration de la soirée. Sur disque, on conçoit que cela soit plus difficilement réalisable : comment laisser une part d'activité à un public que l'on ne voit pas, et qui surtout risque de ne pas partager cet état d'esprit. C'est le problème qui se pose pour certains disques techno présentées à la critique rock qui est restée attachée à la vénération de l'œuvre et de l'artiste. Si ce dernier laisse trop de place au public, la presse spécialisée a le ***« sentiment de se faire refiler en guise de disques des patiences, des puzzles, des trucs à construire eux-mêmes »*** [626], semblables aux jeux pour enfants. C'est la raison principale de la difficulté d'approche de la presse rock qui conçoit la musique comme une œuvre finie et immuable.

La techno se crée une culture propre

L'ouverture de la presse spécialisée à la techno étant récente, ses journalistes découvrent un genre musical aux richesses jusqu'ici passées inaperçues. La majorité des sorties de nouveautés discographiques à partir de la fin 1996 sont alors principalement des occasions de revenir sur la discographie complète des artistes. Les grandes figures du genre, tels Aphex Twin et Laurent Garnier, voient ainsi les critiques de leur dernières productions dévolues pour moitié à une présentation de leur carrière – quand elles ne conseillent pas de préférer des disques plus anciens. Des compilations vont même se faire jour autour de labels historiques (WARP) ou d'enregistrements anciens cités en référence par la scène actuelle [627]. La musique électronique rendant publique une histoire méconnue en dehors du cercle des spécialistes, la presse rock se jette dans ce phénomène de légitimation historique en espérant récupérer ses années de retard et surtout le ton professoral qu'elle aime utiliser. Le succès massif de groupes comme Daft Punk ou Underworld est ainsi l'occasion de réintroduire un peu d'élitisme érudit dans une musique jusqu'alors rétive à tout discours, en rappelant que ces deux groupes « ***n'ont pas inventé la techno » , qu'elle est le fruit de « pionniers (...) tombés aux oubliettes*** » [628]. La critique récupère alors un peu de sa puissance en démontrant sa connaissance d'un sujet devenu plus malléable grâce à sa nouvelle inscription dans le

[626] ***Soligny, Jérôme, "Plaid, Rest proof clockwork", Rock & Folk 384, août 1999, p78.***

[627] Des mixes comme ceux de Larry Levan édités en CD sont présentées comme des indispensables d'une véritable culture house, alors qu'ils datent de la fin des années 70. On cherche même des preuves discographiques de soirées historiques : on se passionne pour la légende de boites de nuit comme le Studio 54 (au point d'y consacrer un film) ou le Paradise Garage, ou pour l'encore plus fondateur (début des années 70) Loft de David Mancuso. Toutes ces redécouvertes font l'objet/sont le fruit de CD commémoratifs. Cf. Dahan, Eric, "*The Loft*, préhistoire des afters", *Libération*, 4 décembre 2000, p38.

[628] PX, "Les damnés de la techno", *Technikart* 30, mars 1999, p58-60.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

temps (alors que la critique techno se veut à l'origine rétive à toute évocation du passé, comme nous l'avons déjà évoqué). Mais ce faisant, elle reconnaît aussi que la techno peut être considérée comme une culture propre qui a su se développer sans son soutien (ceci au désespoir même de certains de ses membres qui considère toute reconnaissance culturelle comme déperdition de l'esprit antirationaliste originel).

Elle se révèle même capable de produire toute une production extramusicale (mode vestimentaire, revues et flyers – tracts d'annonce – disponibles dans des endroits spécifiques) qui présente une ligne directrice : ne pas faire sens et privilégier la superficialité, le futile et l'éphémère (l'influence philosophique majeure étant Andy Warhol et « ***son désir de s'en tenir à la surface des choses*** »). Mais une esthétique cohérente ne suffit pas pour créer une culture telle que le rock a pu le faire. Pour y parvenir, ce dernier avait su s'inscrire dans une pratique rationnelle, renvoyant à la littérature (la beat generation, les surréalistes) pour établir une filiation. La techno ne cherche pas à créer de liens avec d'autres créateurs, reconnaissant tout au plus la qualité de certains ancêtres. Son refus de l'historicité est en ce sens en accord avec sa nature déclarée de pratique irrationaliste : en niant l'ordre du sens, elle nie également toute approche historique et donc toute possibilité de reconnaissance culturelle. ***« Le rock était une culture, la techno et le clubbing sont des modes de vie (danse, dépense dionysiaque, sueur et suçage de queues). »*** Ce qui n'est un échec que selon les critères de la presse rock, rationalistes et historicistes. Or, ***« avec sa nostalgie maladive et autodestructrice, la critique rock avait ses limites. La techno et le clubbing sont des cultures d'après l'écrit. »*** Ils peuvent même se comprendre comme l'incarnation d'une phase de transition intellectuelle : la postmodernité ayant marqué les limites de la modernité basée sur la raison, la prochaine étape après cette mise à égalité de toutes les idées sera donc l'irrationalisme. Avec les difficultés d'approche médiatique que l'on imagine : la techno prônant une culture niant la raison et donc l'interprétation notamment écrite, ***« cet article plein de mots a-t-il un sens ? No lo se. Mais je vous laisse. Le set de Philippe Zdar commence. »*** [629] Ce qui signifie que l'intelligence n'est pas interdite, mais qu'elle ne doit pas non plus interdire la jouissance irrationnelle.

Ceci accepté, ce que l'on peut reprocher à la techno (son hédonisme décérébrée) peut être conçu comme de la grandeur : la ***« philosophie du plaisir (...) n'exclue ni la profondeur, ni le génie »*** [630] . La techno opère d'ailleurs un renversement de valeurs qui touche jusqu'à la symbolique : alors que jusqu'ici la culture jeune, qui se rassemble principalement autour de la consommation musicale, avait pour héros « ***l'adolescent romantique et révolté*** » (comme le démontrent les cultes rock autour de jeunes gens mort tragiquement – Kurt Cobain suicidé en étant la dernière incarnation), une nouvelle figure se dessine comme modèle idéal : celle de l'enfant. « ***Le romantisme convulsif (« Construisons la cité utopique ! ») laisse place à un pragmatisme de bac à sable (« Prête-moi ton râteau »), les mots d'ordre contestataires à une poésie loufoque, l'envie de tout trasher à un humour absurde.*** » Les premiers signes en sont les pratiques régressives d'une nouvelle génération, qui assume « ***sans complexe et à***

[629] ***Williams, Patrick, "Brouillons de culture", Technikart 28, décembre 1998, p52-53.***

[630] ***(non signé), "Culture club", Technikart 28, décembre 1998, p46.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

trente ans moins des poussières [ses] joyeux souvenirs d'enfance » [631] Hors de tout jugement social (ce comportement ne présente pas de politisation évidente, voire est même accusé d'apolitisme dangereux par les gardiens du temple contre-culturel), ce nouveau mode de vie remet en cause le modèle social en place. Adopter la position de l'enfant face au monde adulte revient à le nier, alors que la position adolescente le reconnaissait de par son opposition affirmée comme identitaire [632] . Le modèle des enfants dépasse cette limite, car ceux-ci ignorent les adultes. Une attitude copiée par les nouveaux jeunes, comme le confirme Robert Ebguy, sociologue au Centre de communication avancée (CCA) : ***« Nous avons réalisé une étude sur la jeune génération : elle ne désire plus s'intégrer à la société, ne voit pas bien pourquoi elle sacrifierait quoi que ce soit pour accéder à un monde adulte si peu attractif. Nous les nommons " adulescent " , c'est-à-dire ni adulte, ni adolescent. »***

Michel Maffesoli est lui aussi interpellé sur la question : il considère que ***« les sociétés humaines connaissent des cycles historiques alternant période de construction et période de consumation »***, la première privilégiant la raison et la notion de progrès. Cette conception est proche de celle de Adorno et Horkheimer qui, dans leur *Dialectique de la raison*, décelaient dans l'idéologie rationaliste établie par les Lumières une logique qui ne pouvait que conduire à la barbarie totalitaire (car reposant sur un principe de domination de l'environnement par l'homme qui devait inéluctablement finir par inclure l'homme au sein de cet environnement). Cette dernière avait d'ailleurs servi aux détracteurs de la culture jeune, qui y voyaient la marque d'un nouveau barbarisme [633] . Maffesoli ne présente pas les mêmes conclusions : la fin du rationalisme ne conduit pas nécessairement à l'arrivée de nouveaux barbares. L'autre conséquence possible d'une société arrivée au bout de la logique rationaliste, administrative et individualiste, est un ennui poussant les individus à chercher le rêve et le réenchantement propre à la logique enfantine. L'individualisme des Lumières, base de la mise en place du

[631] « ***Se bâfrer de Chocapic devant sa Playstation ; triper sur la retransmission d' Albator sur France 3 la nuit de Noël (meilleure audience) ; se rendre à Disneyland sans mômes (25% des visiteurs) ; se gaver de bonbons chimiques (3,1 kilos par ans contre 2,5 kilos il y a dix ans et floraison des Candy Shop) ; voler à travers la ville tel Peter Pan en glissant sur des roulettes ; se traîner un ours en peluche dans son sac à main; rouler au volant d'une voiture jouet aux couleurs criardes et au nom (Twingo) stupide ; ingurgiter des dessins animés pour adultes (South Park , King of the Hill ou les Simpsons) ou des émissions pour poupons de six mois (les Teletubbies).*** » (et suivant) Nassif, Philippe, "La rentrée des classes", *Technikart* 35, septembre 1999, p78-83.

[632] « ***Le contre-modèle ne pouvait se passer de son modèle. L'issue n'était pas joyeuse : dans le meilleur des cas, l'ex-contestataire ravalait ses rêves mutins pour devenir enfin un adulte raisonnable et chiatique. Au pire, il plongeait dans la névrose en continuant à singer une ado attitude.*** »

[633] Rappelons rapidement les ouvrages d'Alain Finkielkraut (*La défaite de la pensée*) ou le récent *Culture et Contre-cultures* de Jean-Louis Harouel dont les propos anti-rock (qui est une « ***machine à décerveler par le son*** », voire « ***une drogue dont la consommation indéfinie repose sur le vide de la pensée*** », « ***un retour aux formes barbares de l'âme et aux formes de possession extatiques*** ») font croire au lecteur qu'il se trouve face à une réédition d'un texte adressé aux parents inquiets des années 50 face à un rock qualifié de « musique du diable ». Harouel Jean-Louis, *Culture et contre-cultures*, Paris, Quadrige / PUF, 1998 (1e éd. 1994), p231-233.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

rationalisme (qui n'accorde de valeur qu'à la raison et à ce qui est rationnel), avait créé le « ***mal-être*** » moderne, ***« conséquence de désirs qui butaient contre les interdits d'une société bourgeoise »***, que l'adolescence cristallisait dans sa frustration. Le problème de ce modèle est que, suite à Mai 68 et au retrait de la plupart des interdits qu'il a provoqué, l'individu se retrouve vraiment seul face à une pluralité de choix : ***« Nous ne sommes plus tant en quête d'amplification de notre être - la coupe est pleine - que de sa stabilisation. Abandonnant le cartésien « Je pense donc je suis » , nous nous cherchons, tels des enfants, dans le regard des autres, désirons nous extirper de notre carcasse, dissoudre notre ego dans le couple, le groupe, la masse. »*** Ce que la techno, que ce soit en club ou en rave, met en pratique en créant une communauté devenue lieu de l'identification/incarnation de l'individu dissous en son sein. Face à l'impossibilité de définition individuelle stable (le monde actuel créant un sentiment d'instabilité, de peur du lendemain interdisant toute affirmation d'une identité définitive), les jeunes préfèrent ***« jongle[r] avec les identités au gré de [leur] papillonnage de groupe en groupe - la famille, la classe, les copains. »*** L'identification se fait désormais via la tribu que l'on fréquente sur le moment, puisqu'elle ne peut plus se faire via une place dans la société que l'on sait éphémère.

Les conséquences esthétiques de ce renversement de valeurs sont nombreuses : la techno se pratique comme un jeu d'enfant, un Meccano constitué de fragments de l'histoire musicale, grâce au sampling qui permet d'***« assembler au gré de ses désirs la voix d'une chanteuse de jazz, un riff rock et une mélopée classique. »*** Autre exemple concret, Pascal Comelade joue sur des instruments jouets avec « ***une simplicité enfantine*** », ce qui pourtant nécessite « ***un talent et une maîtrise technique sidérante*** ». Pour parvenir à ce tour de force, le musicien a « ***tout appris et tout oublié*** » [634] , appris la technique mais oublié les formules. Le modèle enfantin a pour lui son innocence culturelle, son regard non-historique qui permet d'approcher la musique sans arrière pensée : l'adulte se retournant vers lui peut y ajouter sa culture technique.

Il apparaît donc possible de déceler, à travers la pratique techno (puisqu'elle refuse la notion de culture), un nouveau mode d'être au monde, politique et philosophique (car traduit par une attitude qui remet en cause le rationalisme et les normes sociales en place qui en découlent) [635] . En effet, il serait aisé de relever les discours et faits qui rapprochent le mouvement techno du mouvement hippie (dont on connaît l'échec). La renommée d'Ibiza, notamment, ancienne île appréciée par les hippies, se fait mondiale en devenant le lieu de vacances prisé par les amateurs de techno [636] . Ecologie teintée de mysticisme,

[634] Nassif, Philippe, "La rentrée des classes", *Technikart* 35, septembre 1999, p78-83.

[635] On peut interpréter ses formes comme un retour du mysticisme et des pratiques anté-rationalistes, proches des rites archaïques, un « réenchantement » du monde produit par la redécouverte du plaisir « ***de danser à nouveau sous les étoiles autour d'un feu*** »Zerguine, Valérie, "Les dieux sont parmi nous", *Technikart* 38, décembre 1999, p58-62. Ce qui, comme le remarque F. Debruyne, peut provoquer deux types de discours : la vision critique des profanes, qui ne voient dans les soirées techno que des tribus de jeunes hors du champ panoptique des adultes (alors que ces moments peuvent participer à la socialisation des publics concernés) ; et la vision hédoniste (celle des participants) qui revendique l'appartenance à un mouvement socioculturel marginal, œuvrant pour la paix, l'amour et le multiculturalisme planétaire (alors que les musiques électroniques semblent de plus en plus soumises aux impératifs uniformes du capitalisme forcené et de la marchandisation des produits culturels).

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

critique de la société de consommation, importance de la communauté, les valeurs techno se confondent avec celles des hippies. A la seule différence que ces dernières sont exprimées dans les années 90, qu'elles savent l'échec de leurs prédécesseurs, et que l'interrogation fondamentale des années 60-70 (le rock est-il une contre-culture ou un produit de consommation ?) connaît une réponse : c'est avant tout un produit de consommation pouvant être accrédité d'une importance culturelle mais éloignée du systématisme originel rock = culture des jeunes. La techno et ses figures sont ainsi conscientes de leurs limites contre-culturelles [637] . Ce qui pousse certains détracteurs à accuser le monde techno de naïveté [638] , comme s'en font l'écho les pages courriers des magazines rock. Mais le genre ne prétend pas changer la société en profondeur, il propose aux individus juste une attitude, un mode de vie pour vivre à côté ou dans la société critiquée. D'ailleurs, pour la majorité des amateurs, la techno remplit un rôle de musique festive dont la pratique n'impose aucune conséquence sociale, ceci au désespoir des théoriciens du genre. Les musiques électroniques ne sont que des pratiques intégrées à une vie sociale normale pour ces individus qui ***« se contentent de collectionner les preuves de leur branchitude, comme d'autres les bons d'achat. A la manière de nos parents qui, au début des années 70, adoptèrent les pattes d'éléphant et les cheveux longs sans rien changer de leur mode d'existence. »*** Une fois encore, la musique populaire se révèle ne pas être le meilleur outil de promotion d'une nouvelle idéologie, puisqu'elle finit par être adoptée pour ses qualités musicales et non politiques. Ce n'est pas parce que de nombreuses personnes présentent une culture branchée, techno ou rock, qu'ils sont les ambassadeurs d'un nouveau mode de vie. [639] De musique à portée révolutionnaire, la techno devient, comme le rock, simple musique d'accompagnement d'un quotidien non remis en question, voire même musique d'apparat.

La techno est dans la même position que le rock à ses origines

La principale difficulté symbolique qui se pose au rock est, comme nous l'avons vu au cours du premier chapitre, de rester fidèle à son identité première de musique contestataire, alors que les tenants du pouvoir culturel et médiatique se réclament de son influence. S'il était facile au temps de la jeunesse de ceux-ci de demander au rock de promouvoir une idéologie opposée aux normes culturelles en place (celle de la culture classique, respectueuse des figures historiques des siècles passés), cela l'est moins au

[636] Le DJ José Padilla propose des mixes sur disques qui deviennent pour le reste du monde le « ***son d'Ibiza*** » (une musique climatique qui « ***accompagne le soleil à son couchant par d'étranges vinyles où flûtes des Andes brumeuses se marient à des xylophones célestes de synthèse sur un beat hip-hop ou techno*** »). Ses propos et sa biographie (il arrive sur l'île dans les années 70) accréditent ce type de rapprochement hippies/techno: « ***(...) le son d'Ibiza est un mythe, il n'existe pas. Ce qui se passe à Ibiza, c'est que certains disques y sonnent mieux que dans un club de Manchester, parce que l'on prend le temps de s'accorder à la nature.*** » (et suivants) Dahan, Eric, "Ibiza, île au trésor de la vague techno", *Libération*, 14 août 1996, p26-27.

[637] Padilla considère son île comme « ***dévastée par l'argent colossal désormais en jeu*** » par le succès des clubs locaux.

[638] Bernier, Alexis, "Techno travels, *2*", *Rock&Folk* 348, août 1996, p62.

[639] Braunstein, Jacques, "Petit couple, petit appart", *Technikart* 39, février 2000, p75.

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

cours des années 90 où le rock n'est plus un mouvement en train de se développer, mais une culture établie, avec ses références et ses propres figures historiques. Le rock se présente ainsi aux années 90 dans toute sa puissance historique mais aussi sa suffisance de tuteur obligé pour qui veut comprendre la culture et le monde contemporain.

Ce d'autant plus que les leaders d'opinion culturelle touchant le grand public viennent en grand nombre des milieux contre-culturels des années 70. Ceux-là mêmes qui ont su les premiers exprimer les enjeux d'une jeunesse réunie autour d'une même culture, de mêmes idéaux. Des individus a priori capables de comprendre le besoin de la jeunesse de se reconnaître à travers des moyens d'expression nouveaux. Si de tels individus sont aux commandes des médias assurant la reconnaissance culturelle, tels que *Libération*, *Télérama*, *Le Nouvel Observateur*, etc., on peut penser que le dialogue avec les expressions jeunes sera facile. Et effectivement le rock est présent dans les pages de ces journaux et magazines. Mais quel rock ? Celui des Rolling Stones, ou de groupes – Nirvana, Oasis – s'enfermant dans des schémas établis plus d'un quart de siècle auparavant. Un rock codifié et finalement rassurant pour les ex-jeunes des années 60-70 (ils en connaissent la nature et les conséquences possibles pour la jeunesse actuelle).

Le rock restait depuis les années 60 la musique de la jeunesse, ce qui fait que les jeunes de cette époque restaient eux-mêmes en connection avec une sorte de jeunesse éternelle. Seule une nouvelle forme d'expression pouvait mettre à mal toute l'assurance entendue des ex-soixante-huitards. C'est ce qui arrive avec la techno, qui rompt avec les codes musicaux et culturels du rock. En proposant des formes nouvelles (même s'il est possible de tracer des filiations avec l'histoire du rock) à même de repousser les tenants des normes culturelles en vigueur, la musique techno retrouve l'identité symbolique que le rock avait perdu du fait de sa reconnaissance officielle (par les médias culturels de référence, mais aussi par le pouvoir politique depuis les années 80 et l'ouverture du Ministère de la Culture aux musiques actuelles). Le rock ne fait plus peur depuis longtemps aux adultes, au contraire de ce nouveau genre musical :

De 1989 à 1995, les soixante-huitards sont devenus schizophrènes face à la techno. Anciens fans des Rolling Stones, ils se plaignaient de cette musique trop liée à la drogue. Ex-groupies de Pink Floyd, ils lui ont reproché d'être trop électronique. Archéo-babas courant les festivals de folk dans les années 70, ils ont mis en garde contre les dangers sanitaires des raves. Le message était simple : puisque les jeunes ne savent plus s'amuser, quelle importance qu'on interdise leurs fêtes ? [640]

La jeunesse était tellement associée symboliquement au rock que l'on avait oublié sa capacité à construire sa propre culture en opposition à la norme adulte – même si celle-ci prend l'identité du rock et se pare d'attributs jeunes.

C'est en de telles circonstances que le parallèle avec les 60s devient intéressant : lorsqu'il ne se contente pas d'offrir un reflet flou des faits glorieux du passé, mais qu'il offre des situations similaires avec des réactions identiques – la nuance se faisant sur l'identité des acteurs principaux. Les opposants d'hier à la culture en place (la culture classique) sont devenus les défenseurs de celle d'aujourd'hui (la culture rock) face à une

[640] ***(et suivants) Non signé, "Voilà ce que vous avez raté", Technikart 47, novembre 2000, p96.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

nouvelle culture (la culture techno) qui retrouve de fait la position originelle du rock. Par ce simple fait, la techno se présente comme la forme la plus à même d'incarner le rock des années 90 (même si son identité musicale paraît a priori éloignée de celle du rock classique). Elle sait dépasser la difficulté de la similarité constitutive (obligation de ressembler au rock du passé pour l'incarner au présent) pour satisfaire sa fonctionnalité culturelle, à savoir incarner la voix spécifique de la jeunesse que les adultes ne savent entendre. Ce statut sous-entend une réaction de rejet quasi obligatoire de la part de ces derniers, chose dont le rock se révèle incapable au cours des années 90 (puisque ces mêmes adultes ont mûri accompagnés du rock) et que la techno semble à même de provoquer.

Ces titres de presse (*Libération*, *Le Nouvel Observateur*, mais aussi dans une certaine mesure la presse rock dans son ensemble) ont ainsi fait preuve d'une incompréhension délibérée ou involontaire face à des phénomènes culturels capables d'éclairer l'identité de la jeunesse actuelle. Le rap a ainsi été approché de deux manières, soit dans « ***la simple continuité des Black Panthers*** » (vision des sociologues et journalistes des pages société) soit comme une non-musique (vision des critiques rock). Ce qui a conduit le genre à être évalué avec cette seule dualité pendant quinze ans et « ***les journaux à n'encenser que le hip hop ultramilitant (Public Enemy) ou hypercool (De La Soul)*** », alors que le rap existe plus sûrement entre ces deux extrêmes. Un film comme Fight Club qui exprime l'envie des jeunes générations « ***d'envoyer valdinguer les prothèses existentielles que sont devenus les produits de consommation*** » est rejeté par la « ***critique quinqua*** » sous l'accusation d'être ***« clippé et, surtout - à l'instar de Despentes ou de Houellebecq -, facho.*** » La techno n'échappe pas à cette négation d'une culture nouvelle. Pourtant, le rock a toujours fonctionné sur la notion d'opposition à l'ordre établi, aime jouir d'une image de rébellion. Il garde de même à l'esprit le précepte édicté par les Who dans les années 70 (« *The kids are allright* ») : si donc la techno provoque le courroux des autorités sociales autant que des culturelles et qu'en même temps elle est appréciée par une frange non négligeable de la jeunesse, l'intelligentsia rock a tôt fait de la reconnaître comme une mise à jour des aléas du rock des origines.

Dès lors, la presse rock se rend compte qu'en niant la place culturelle qu'occupe la techno aujourd'hui, elle risque de se confondre avec ses détracteurs les plus obtus, ceux-là mêmes qui trente ans plus tôt auraient dénigré le rock. [641] . Lorsque, fin des années 90, les grands médias (la télévision) colportent toujours le même type de discours méprisant pour la culture de la jeunesse, mais désormais à propos de la techno :

Cela se passe à la télévision française, en clair et en direct. En ce lundi 20 septembre 1999, un type commente la Techno Parade mais on sent vite que l'ironie est une épée trop lourde pour lui et qu'il risque de se couper grave. Les

[641] Le concert de rock gratuit parisien de la Place de la Nation de 1963, qui s'était déroulé dans le calme contrairement à son prédécesseur de 1961 au Palais des Sports (affrontements avec la police, 2000 fauteuils brisés, station de métro saccagée), avait pourtant suscité de nombreuses réactions, dont celle de Philippe Bouvard dans *Le Figaro* du 24 juin : « ***Quelle différence entre le twist de Vincennes et les discours d'Hitler au Reichstag...*** » Cité dans Victor, Christian, et Rigoli, Julien, *Vingt ans de rock français*, Paris, Rock&Folk/Albin Michel, 1978, p28.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

fans de techno, raille-t-il, "sont des bœufs... habillés de vêtements de sport avec les marques écrites en gros". Puis il approfondit son sillon et décrète sur fond de musique : C'est des Mickey qui sont habillés n'importe comment, qui bougent n'importe comment, bref c'est comme chez Disney sauf que c'est pas les mêmes bonbons (la foule rit croyant à une blague sexuelle). Très vite l'animateur corrige le tir : Parce que quand je parle de bonbons, les technos ça serait plutôt coke, hasch, ecsta, etc. Oui, enfin, pour aimer une musique comme ça, il faut prendre de la drogue ! Enfin, le seul avantage de cette techno c'est que ça nous fait aimer le rap, le rock et la chanson. Quelle différence avec la présentation des Rolling Stones à la télévision américaine par Dean Martin en 1965 ? Aucune. Les singes sont devenus des bœufs, les blagues sur les cheveux ont laissé place à des blagues sur les vêtements mais le propos reste le même, dignement vulgaire. [642]

La position de la presse spécialisée est alors sans équivoque possible : elle doit apporter son soutien à un mouvement qui suscite la même réaction que le rock à ses origines. Un autre discours reviendrait à reconnaître que ce dernier est définitivement passé du côté des cultures canonisées contre lesquelles il s'était défini, donc à devoir réévaluer sa propre identité.

L'histoire semble donc se répéter, du moins du point de vue de la presse rock qui inscrit le mouvement techno (qui s'y refuse) dans un processus historique. Finalement inscrite en tant que phénomène interne à l'histoire du rock, la techno se voit traitée par la presse spécialisée comme toute autre production culturelle. Si elle impressionne dans les premiers temps par sa capacité d'invention, la techno finit par rentrer dans le rang et devient ainsi plus assimilable par la presse spécialisée, donc critiquable. Les journalistes et les lecteurs ont compris ***« qu'il y avait des daubes techno, des daubes rock, des chefs-d'œuvre rock, des chefs-d'œuvre techno et que heureusement le journal était là pour faire le putain de tri. (…) La critique ne peut être qu'une critique de la totalité. »*** [643] .

C'est ainsi que les habitudes de la critique rock reprennent leurs droits à propos des disques électroniques : mauvaise foi, parti pris, provocation et humour ne leur sont plus épargnés [644] . Les productions de la sphère techno sont désormais évaluées au même titre que les autres musiques populaires, elles ne sont plus les marques d'une culture autre en train d'émerger et donc nécessitant sinon du respect du moins du soutien, mais un genre musical parmi d'autres pour la presse spécialisée. La techno a certes apporté un vent d'air frais dans le rock, des espoirs en l'avenir d'une musique que l'on croyait tournée vers le passé. Mais les normes rock (dont celle du bon goût dédaignant le disco) resurgissent une fois cette mini-révolution digérée.

La presse rock est confrontée à plusieurs problèmes avec la techno. En premier lieu,

[642] ***Manœuvre, Philippe, "Edito", Rock&Folk 387, novembre 1999, p3.***

[643] ***Manœuvre, Philippe, "Edito", Rock&Folk 372, août 1998, p7.***

[644] Le mix de Dimitri From Paris « ***offre de vieux rogatons atroces comme Cerrone : très tendance, donc. Vivement la fin du siècle qu'on passe à autre chose.*** » Cuesta, Stan, "Dimitri From Paris, *A Night at the Playboy Mansion*", *Rock&Folk* 395, juillet 2000, p102.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

celle-ci paraît très éloignée des critères d'acceptabilité de la presse rock. De plus, la scène techno ne semble pas avoir besoin du soutien de cette dernière pour se promouvoir auprès de son public spécifique. Elle paraît autosuffisante et ainsi un peu étrangère au domaine rock. La presse rock réussit pourtant à la récupérer grâce à un habile amalgame : la difficulté qu'a la techno à se faire accepter par les grands médias rappelle la situation du rock à ses origines. La presse spécialisée, forte de cet argument auprès de ses lecteurs, ne peut que se mettre du côté de l'opprimé : elle prend la techno sous sa protection, même si celle-ci ne lui a rien demandé. Pour achever sa démonstration, il ne lui reste plus qu'à utiliser l'argument ultime lors de toute période d'interrogation sur le rock.

c. La mort du rock

La guitare, symbole déchu du rock

Les musiques électroniques deviennent dans la deuxième moitié de la décennie l'horizon du rock : les pages de la presse spécialisée s'ouvrent à elles, des débats ont lieu entre critiques, et des avis sont lancés aux lecteurs (parfois par certains d'entre eux) sur le fait qu'elles sont la probable nouvelle incarnation d'un rock étouffé dans son historicisme [645]. Les groupes rock désirant se mettre au son du jour utilisent pour cela des ajouts électroniques, mais l'actualité reste plus intéressée par des artistes entièrement techno. Les sons rock semblent ainsi avoir pris un « coup de vieux », car trop séparés des sons électro. C'est logiquement la guitare qui est la première touchée par cette évolution musicale, tant son image et ses sons sont associées à des figures certes mythiques mais passées du rock. Or la guitare est incontestablement l'instrument identitaire du rock : sa disparition du lexique musical actuel paraît à ce titre inquiétante pour tout le genre. Avec la guitare, n'est-ce pas une part de l'identité du rock en son ensemble qui perd son rapport au présent ?

Si le début des années 90 dénigrait tout ce qui pouvait ressembler à un synthétiseur, la seconde connaît la situation inverse : les représentants de la french touch sont, en accord avec la norme techno, à la fois compositeurs et DJs, qu'ils créent des nouveautés discographiques autant qu'ils mixent les disques en soirée. Sur l'exemple historique de Laurent Garnier, premier français à être reconnu en tant que DJ en Angleterre puis à franchir le cap de l'écriture d'un album, tous les artistes de la french touchsont aussi célébrés internationalement pour leurs sets de DJs [646]. Alors que le rock fétichisait l'image du guitariste en pleine action, la musique électronique et la french touch en particulier imposent à la jeunesse mondiale un nouveau modèle musical : le DJ. Et

[645] Compris ici selon le sens utilisé en architecture, soit la tendance à s'inspirer des époques passées.

[646] « ***C'est notre confrère Jérôme Soligny qui l'affirmait le mois dernier, les DJs de l'hexagone n'ont plus à rougir d'être français. (…) La techno étant internationale, ses laborantins [français] sont avant tout des citoyens du monde sans arrière-pensées xénophobes, prêts à sauter dans le premier avion afin d'hystériser les dance-floors de Tokyo ou de Sydney.*** » Orlandini, Alain, "DJ Jef K", *Rock&Folk* 354, février 1996, p66.

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

effectivement, tout le monde semble vouloir devenir DJ, des jeunes amateurs de musiques qui, dix ans plus tôt, auraient voulu imiter des guitar-heroes comme Eddie Van Halen, aux personnalités de tout horizon appelées à passer les disques qu'ils veulent, et ce en tout lieu, de la fête de mariage lambda aux boîtes de nuits les plus huppées [647]. L'apparente simplicité de production de la techno [648] invite son public à franchir le pas qui le sépare de l'acte créatif. Ce dont le rock des années 90 semble inapte, en enfermant la plupart des amateurs dans une vénération fétichiste de l'enregistrement, dans une consommation improductive de la musique (au sens où elle ne permet pas de générer de nouvelles créations effectives, ce qui ne veut pas dire qu'elle ne crée pas chez l'auditeur du sens).

Le rock est bel et bien dépassé par une musique dont la pratique instrumentale est plus en accord avec les années 90. ***« Le DJing n'est plus une affaire de spécialistes. Il devient un loisir comme les autres »***, mais un loisir inscrit dans l'esprit de l'époque et son rapport à la consommation culturelle : partagé entre la conscience de son inscription dans la société de consommation de masse et son utilisation en tant que marque distinctive de l'individu. La seule réception individuelle de l'œuvre musicale présentée à des milliers d'auditeurs ne semble plus satisfaire l'amateur de musique de cette nouvelle décennie. Il refuse la passivité que l'on se plaît à prêter au consommateur classique : il lui faut désormais influer effectivement sur la forme de l'œuvre, lui inscrire la marque de sa présence. Le consommateur de produits culturels se veut à la fois spectateur et acteur, et la pratique du DJing est une réalisation de ce désir, puisque ***« le DJ n'écoute pas de la musique affalé, il mixe debout »*** [649]. La musique électronique, par sa réappropriation des productions discographiques existantes, se révèle ainsi comme la marque la plus effective, car traduisible concrètement dans les gestes du DJ, que la passion musicale n'est pas synonyme d'une passivité de l'auditeur.

Mais cette transformation ne touche pas les seuls musiciens amateurs et les branchés : de nombreux artistes déclarés comme tels passent de la guitare à la platine. Un article rétrospectif des *Inrockuptibles* révèle ainsi que dès les premières raves en France, à la fin des années 80, de nombreux artistes issus de la scène rock hexagonale s'investissent. Des gens comme Mirwais (membre du groupe post-punk Taxi Girl) ou Kid Loco (un dirigeant du label indépendant Bondage Records) ***« poursuiv[ent] sur la lancée de leurs éclosions punks la même dynamique de furetage, de nomadisme »*** dans la musique électronique. Et de fait, en dix ans, ***« une génération entière a troqué guitares et batteries contre claviers et samplers, sans le moindre reniement »*** [650]. Cette transformation est ainsi reconnue par les instances journalistiques, comme le

[647] Preuve ultime de l'attrait de la chose selon Philippe Manœuvre :« ***les DJ ont récupéré toutes les groupies...*** » Manœuvre, Philippe, "Bob Sinclar, le magnifique", *Rock&Folk* 375, novembre 1998, p26-27.

[648] Des programmes destinés aux consoles de jeux vidéo permettent même de composer des morceaux.

[649] ***Braunstein, Jacques, "Soixante millions de DJs", Technikart 40, mars 2000, p80-82. L'auteur cite notamment le travail de Robert Rochefort (Le consommateur entrepreneur, Paris, Odile Jacob, 1997), pour asseoir ses propos.***

[650] ***Beauvallet, JD, "La VIe République", Les Inrockuptibles 206, 7 juillet 1999, p22-26.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

démontre la rubrique « La vie en rock » de Patrick Eudeline dans *Rock&Folk* qui, consacrée à ses réflexions personnelles sur le vieillissement des héros du genre, s'ouvre en janvier 2000 à la techno et dresse un portrait de la DJ française Sex Toy [651] .

Nous ne sommes d'ailleurs pas devant un épiphénomène français : les preuves que le bouleversement est mondial sont nombreuses. Nous vous ferons grâce d'un retour sur le cas de U2 pour citer l'exemple des Smashing Pumpkins, un des principaux groupes issus de la vague grunge, qui en 1998 « ***troquent les guitares-larsen contre des boites à rythmes chargées de mystères*** », ce qui leur vaut d'ailleurs les encouragement de la critique (« ***Cette audacieuse transition, le plus souvent payante (...) [leur] ouvre une voie royale. A eux maintenant de défricher les nouveaux terrains de la pop, comme ils l'ont si bien fait pour le métal.*** » [652]). Radiohead, le groupe rock phare de ces années de règne techno (celui qui permettait aux critiques de crier au nouveau chef-d'œuvre rock en 1997) est lui aussi tenaillé par ce genre de « ***doutes existentiels (avec ou sans guitares ?)*** » pour l'album suivant [653] . Le problème de la guitare dans le rock est explicité : en en étant l'instrument privilégié, il est aussi devenu l'incarnation de ses clichés stériles. [654]

La crainte autour de la guitare se relativise donc : la disparition partielle de celle-ci ne signifie pas celle du rock en son entier. Les lecteurs de *Rock&Folk*, appelés à débattre par Philippe Manœuvre, énoncent ainsi qu'en 1999 les solos de guitare pour le public rock de moins de trente ans

doivent produire le même effet que les solos de sax de Charlie Parker ou de Coltrane, jazzmen pourtant fondamentaux, sur [la] génération chevelue des années 70. Une impression de désuétude, d'ennui, d'autosatisfaction indulgente et de vieux monde en train de sombrer. Question de sons datés, d'image ringardisée (le guitar-hero, cheveux collés, grimaçant sur son manche) et d'aspiration légitime de la jeunesse à la rupture avec les "du temps du père, c'était autre chose" [655] .

Ce qui n'empêche nullement les amateurs à continuer à les apprécier.

Philippe Manœuvre rappelle ainsi que les lamentations sur l'air de « ***le rock est***

[651] Eudeline, Patrick, "Sex Toy, La vie en rock", *Rock&Folk* 389, janvier 2000, p34-35.

[652] Meyer, Patrick-Olivier, "Smashing Pumpkins, *Adore*", *Rock&Folk* 370, juin 1998, p71.

[653] Interrogé à ce sujet, son guitariste explique que « ***la musique devait changer, les guitares étaient à sec*** », qu'il « ***fallait trouver une autre méthode*** », laquelle prit la forme d'une obligation de travailler avec « ***les synthés ou les ordinateurs*** » sans avoir le droit « ***d'utiliser de guitares, de basses, de micro*** ». (et suivants) Beauvallet, JD, "Chaos Computer", *Les Inrockuptibles* 247, 13 juin 2000, p16-18.

[654] Un phénomène qu'a su comprendre le groupe : « ***Mais il fallait passer par cette infidélité pour le savoir. Je me serais tellement ennuyé à jouer comme sur OK computer et le public s'en serait rendu compte. Beaucoup trop de groupes, quand ils atteignent un certain seuil de popularité, cessent d'apprendre et leurs disques reflètent cette démission. (…) Il y a trop de modes d'emploi à lire (rires)...*** »

[655] ***Courrier des lecteurs, "Solistes", Rock&Folk 380, avril 1999, p6.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

mort, j'entends plus la guitare » , « la génération d'avant a subi ça. Des vieux qui larmoyaient sur l'accordéon, et pourquoi on n'entendait plus d'accordéon ? Oui, c'était d'un triste... » [656] Une fois encore, le parallèle avec les années 60 joue en faveur de la techno au détriment des normes rock. Cette mise à l'écart d'un instrument pouvant limiter la créativité d'un genre peut aussi marquer le début d'une nouvelle ère, être l'occasion de découvrir et développer de nouvelles possibilités. Une sortie du rock de sa monotonie passéiste ne peut que réjouir ses défenseurs, à l'instar de Manœuvre face aux réponses des lecteurs : ***« que la guitare s'écarte du premier plan ne vous dérange pas. Une forme de " pour vivre heureux, vivons cachés (avec nos disques de Jeff Beck) " a plané sur Clichy et nous a presque fait croire à une utopie dont nous serions les acteurs. »*** [657] La guitare n'est plus première, mais l'excitation autour de la musique semble l'être redevenue, ce qui au final peut être considéré comme une preuve suffisante de la vitalité du rock.

Le rock se nourrit du mythe

Le rock a depuis ses origines fonctionné sur une utilisation du mythe comme moyen de rassembler les amateurs, d'incarner l'esprit d'une génération. [658] Chaque époque du rock connaît son lot de personnages mythiques, dont l'élection réside dans le tragique de leur destinée [659] . Le rock des années 90 est une culture très citationnelle, et reste fortement attachée au mode de fonctionnement des décennies précédentes : l'idée demeure qu'une période doit s'incarner en des artistes identifiables, et si cette incarnation ne suffit pas à cristalliser les enjeux de l'époque, sa mythification peut aider.

Pour que le rock des années 90 dépasse les références écrasantes des années 60, il lui faut se créer sa propre constellation d'artistes mythiques, qui permettront une actualisation du genre. Pour espérer dépasser les références du passé, il lui faut des références actuelles. Kurt Cobain est ainsi loué parce qu'il ***« prête vie au rock donné pour mort qui le tue »*** [660] . Il accède au statut de mythe parce que son poids dans le milieu du rock est conséquent (des millions de disques vendus, il profitait « ***autant de***

[656] Manœuvre, Philippe, "Edito", *Rock&Folk* 379, mars 1999, p3.

[657] ***Manœuvre, Philippe et Guilbaud, Marion, "Edito", Rock&Folk 380, avril 1999, p3.***

[658] Ce sujet faisant plus spécifiquement le thème de mon mémoire de DEA en Science de l'information et de la communication, *Mythes rock et presse spécialisée*, Université Lumière Lyon 2, 2000.

[659] Une mort souvent précoce qui en assure un culte et postérieur : Buddy Holly, Brian Jones (Rolling Stones), Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison (Doors), Sid Vicious (Sex Pistols), Ian Curtis (Joy Division)…

[660] ***Le suicide de Kurt Cobain est l'occasion de grandes théorisations sur l'état du rock actuel. Il devient l'incarnation de la vitalité d'un rock généralement considéré « comme sinon défunt, du moins moribond » (et condamné selon les propos de l'intéressé à « l'autoparodie »), en étant « la preuve vivante, époustouflante, de sa pérennité impeccable, en phase avec le temps ». Bref, « Kurt Cobain était trop bien, trop jeune, trop exemplaire, trop doué, trop visionnaire, trop romantique, trop bien marié à la trop parfaite égérie Courtney, pour être vrai. Tant de perfection rock en un. » Bayon, "La fin du désir", Libération, 11 avril 1994, p35.***

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

l'appui de l'underground que du mainstream »), que son image est parfaite pour le rôle (personnage torturé, ***« physique de beau ténébreux, de Jésus-Christ damné ») et que son attitude dans l'industrie du disque est exemplaire (« Cobain représente le rebelle antisystème qui a réussi sans compromis à foutre le système à ses pieds »*** [661]). Le rock des années 90 est accusé de n'être, comparativement à celui des années 60, qu'une industrie : le mythe que choisit l'époque prend les traits d'un artiste qui refuse la soumission du rock à la logique économique et qui face à son impuissance refuse tout compromis.

Dans sa première réaction, Manœuvre par exemple avance l'idée que le geste de Cobain est imputable à la pression de sa maison de disques qui voulait changer la pochette de son dernier album (In Utero) pour que la grande distribution américaine accepte de le vendre (200 000 ventes supplémentaires supposées). Le journaliste émet ainsi l'hypothèse que le chanteur ait agi par refus de ce type de concession/compromission, une sorte de sacrifice pour que « ***ce rock'n'roll vive*** » face aux logiques économiques [662] . Bien sûr, ce type d'interprétation reste probablement le fait d'une récupération fantasmée d'un fait divers, comme le remarque sur la même page un autre journaliste de *Rock&Folk* [663] . Mais elle est surtout la marque que le rock reste dans une logique médiatique où l'exemple fait la généralité, où la référence fait office d'explication. Qu'une incarnation du rock actuel disparaisse, et c'est l'ensemble du genre qui est menacé d'extinction. Ainsi, deux ans après le forfait de Cobain, on peut lire dans les pages de *Rock&Folk* des considérations telles que « ***si un groupe devait encore avoir le droit de faire du rock après Nirvana , ce serait Alice In Chains*** » [664] . Ce qui en dit long sur l'état supposé du rock en son ensemble : décapité, l'époque peut le considérer comme mort.

Une question classique à chaque changement de période

L'annonce de la mort du rock est un grand classique de la critique spécialisée. Elle est à ce point intégrée à la forme du discours critique que les lecteurs se permettent d'ironiser sur ce ***« fantasme de rock-critic qu'il est bien utile d'entretenir pour pouvoir noircir des pages quand l'inspiration et/ou le talent ne sont pas au rendez-vous »*** et qu'ils assimilent à du « ***masochisme*** » [665] de la part d'une profession aimant déclarer le tarissement de sa matière première.

[661] ***Sabatier, Benoît, "Staying Alive, Kurt & Courtney déterre la polémique Cobain", Technikart 26, octobre 1998, p36-37.***

[662] Manœuvre, Philippe, "Culte Cobain", *Rock&Folk* 321, mai 1994, p13.

[663] « ***On ne va pas revenir sur les circonstances du drame, sur cette "tragédie". Bla bla bla. Non, vraiment, rien à branler. Kurt a choisi de passer de l'autre côté pour des raisons qui lui sont propres. Ça ne nous regarde pas et nous n'aurons pas l'impudeur de chercher des "raisons" à cet acte.*** » Ducayron, Philippe, "Kurt Cobain (1967-1994) chronique d'une mort annoncée", *Rock&Folk* 321, mai 1994, p12-13.

[664] Dahan, Eric, "Alice In Chains", *Rock&Folk* 341, janvier 1996, p34-39.

[665] Courrier des lecteurs, "Nostradamus", *Rock&Folk* 369, mai 1998, p106-107.

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

Technikart s'est penché sur cette rhétorique de la mort du rock : il rappelle ainsi que dès 1958 on a annoncé l'événement en raison du service militaire d'Elvis Presley [666]. Comme nous l'avons relevé dans le précédent point, la mort du rock est souvent liée à l'état de santé de ses représentants. Les années 60 voient tragiquement leurs grandes figures disparaître à la fin de la décennie et l'on reparle de la mort du rock. Dans le même temps, Woodstock installe le rock comme culture. Ce dernier se pique d'expérimenter en se mêlant au jazz et au classique pour donner le rock progressif, jusqu'à atteindre une suffisance proche de l'indigestion mortelle. Le punk s'érige alors contre cette dérive, déclarant celle-ci responsable de la mort du genre, puis finit lui-même par s'installer et provoquer une réaction de rejet par un nouveau mouvement musical qui déclare à son tour le rock mort. Punk, new-wave, grunge, post-rock, ont tous un ***« point commun : ces mouvements enterrent le rock. Et le sauvent de l'embaumement définitif. »***

Il apparaît ainsi que ***« pour garder son image de vecteur rebelle, de musique de jeunes, pour ne pas se scléroser, rester bloqué dans une bulle rockab 50's »***, le rock « ***a toujours dû piocher autour de lui*** ». Dans le blues, la soul, le jazz, le classique, la musique contemporaine, le disco, le reggae, le rap ou aujourd'hui la techno. Dès lors, les artistes qui incarnent le rock actuel ne sont pas ceux qui le pratiquent comme une langue morte, dans une révérence totale et nécrophage de ses normes édictées dans les années 50-60, mais ceux qui le confrontent aux sons actuels. Le rock, pour ne pas mourir, doit progresser. Et, ***« pour progresser, [il] vampirise les musiques qui expérimentent »***. Ce ne sont que les puristes qui peuvent par conséquent déclarer le rock mort, ***« car si ce dernier n'en finit plus de crever, c'est aussi parce qu'il parvient régulièrement à se renouveler, à ressusciter. Et donc à nous conquérir. »*** Le rock n'est pas, comme ont pu le déclarer les spécialistes à l'arrivée du rap ou de la techno, remplacé par une nouvelle forme musicale, mais prend l'apparence de cette dernière. [667] Ce n'est pas un hasard si dans ces époques troublées de remise en question du rock, les seuls artistes qui sont encore reconnus comme créatifs sont ceux (Chemical Brothers, Beck, Tricky) qui justement se positionnent entre les deux genres : ***« preuve que toutes les frontières sont faites pour être explorées, toutes les alternatives pour être transcendées. »*** [668]

Déclarer la mort du rock est donc une erreur terminologique, qui fait preuve de sectarisme ou d'un manque de connaissance historique du sujet : le rock a toujours su/dû se transformer. Au pire ne peut être déclarée morte qu'une compréhension arrêtée de lui en tant que musique historiquement datée : on pourrait par exemple déclarer que le rock des Rolling Stones est mort, parce qu'il est une musique créée par et pour les années 60. Ceci en remarquant qu'une telle proposition suppose une soumission du jugement de la vitalité du genre à sa seule importance idéologique historique, au détriment de toute forme

[666] A son retour, le King aurait perdu de sa provocation juvénile (ses fameux « ***déhanchements diaboliques*** »), et le rock'n'roll qu'il incarnait toute sa raison.

[667] Le rédacteur de l'article peut ainsi élire sans contresens le groupe rap Public Enemy comme ***« le plus grand groupe rock des années 80*** ». Sabatier, Benoît, "Mort à crédit illimité. Tu vas crever, charogne de rock ? ", *Technikart* 26, octobre 1998, p40-41.

[668] ***(non signé), "Techno révisionnisme", Technikart 13, juin 1997, p8.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

de réception. Le lecteur se moquant de cette tarte à la crème journalistique de la mort du rock argumentait ainsi du fait « ***qu'il y aura toujours des gamins paumés qui feront leurs premières expériences de la vie en découvrant un vieux Sex Pistols en passant par Bob Marley et leur premier pétard pour arriver à Nirvana .*** » [669] , ce qui suppose que les trésors du passé ne sont pas pour les récepteurs sources d'une dévitalisation du rock (contrairement à ce qu'ils peuvent être pour les producteurs actuels).

La décennie connaît ainsi plusieurs annonces officielles de la mort du rock, telles celles énoncées lors de la perte d'intérêt pour la guitare ou lors de la mort d'un de ses derniers représentants indiscutables. Nous allons nous intéresser à l'une d'entre elles plus particulièrement parce qu'elle en impute la raison à une conjoncture globale. L'avis de décès publié dans *Les Inrockuptibles* explique ainsi que le rock est d'abord mort par essoufflement, à force de courir simultanément après la légitimation culturelle et la posture rebelle, le culte du passé et de la jeunesse. Mais une autre raison est évoquée : l'apparition d'une nouvelle norme de valeurs, la technosphère fondée autour de la musique électronique, précipitant la chute de l'empire rock [670] . Michka Assayas répond dans les mêmes pages trois semaines plus tard aux propos de Thierry Jousse. Il rappelle dans un premier temps que l'apparition d'une nouvelle musique ne signifie nullement la mort des formes existantes : les années 80 indiquaient aux mélomanes que l'actualité de la musique se trouvait désormais dans la world music (puis dans le rap), ce qui n'a pas empêché l'émergence d'artistes rock importants pour les jeunes générations (les Smiths, Sonic Youth). Dans un second temps, il prophétise avec raison que la techno finira par connaître à son tour les errements qu'elle dénonce dans le rock : les artistes cités en exemple de l'invisibilité techno ne sont pas si anonymes que ça, du moins pas plus que ne l'étaient Mick Jagger et Bono à leurs débuts. Que le succès commercial les touche, et il y aura de fortes chances pour que les artistes techno cèdent aux règles de la séparation musiciens/public [671] .

Le directeur du *Dictionnaire du rock* démontre ainsi que ce qui est présenté comme une révolution de la techno n'est en fait qu'une redécouverte des principes fondamentaux du rock. Certes, ces derniers peuvent paraître éloignés de la réalité du genre dans les années 90, mais la connaissance de son histoire éclaire les nombreux points de concordance entre les nouvelles valeurs techno et les anciennes rock. Il n'y a pas de véritable rupture entre les deux genres : la vitalité de la techno ne signifie pas la mort du rock, mais plutôt une réactualisation de ses formes, en accord avec l'époque. Si mort du rock il y a eu dans les années 90, elle ne touche en fait que la croyance en sa suprématie indiscutable sur la musique populaire. Le rock a survécu à la dernière décennie du siècle, mais pour cela il a du faire des concessions aux autres genres musicaux. La plus éclatante preuve en est la transformation de la rubrique « Rock » des *Inrockuptibles* en

[669] Courrier des lecteurs, "Nostradamus", *Rock&Folk* 369, mai 1998, p106-107.

[670] Jousse, Thierry, "Bienvenue dans la technosphère", *Les Inrockuptibles* 123, 22 octobre 1997, p12.

[671] Assayas cite l'exemple de Björk qui déjà fait l'objet d'une « ***médiatisation et [d'un] culte de la personnalité*** » dignes des rock-stars. (et suivants) Assayas, Michka, "Décosphère 2000", *Les Inrockuptibles* 126, 12 novembre 1997, p10.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

« Rock, électro, rap ».

La presse recourt à un vieux classique de sa rhétorique, ressorti à chaque période de transition incertaine : quand le rock semble s'éloigner de ses qualités originelles, la critique ressort en effet le spectre de sa mort. Ici le questionnement de la perte d'importance de la guitare en est l'élément premier. L'évidence du procédé – assumée – permet aux journalistes et aux lecteurs de se servir de l'argument pour démontrer que les évolutions récentes sources d'inquiétude finiront certainement par être intégrées à la grande histoire du rock.

d. Transcrire les enjeux du présent

Des artistes pour expliquer l'époque

Le rock est avant tout une affaire d'incarnation, comme le dénoncent ses détracteurs techno ou l'explicite sa pratique mythificatrice. Comme l'a précisé Assayas, le rôle d'un artiste rock est « ***de capte[r] les mêmes courants que [le public] et [de] les [lui] renvoyer*** », d'être « ***des capteurs de leur temps*** ». C'est la raison pour laquelle la plupart des théories esthétiques relevées précédemment sont émises au cours d'articles consacrés à des artistes en particulier et non dans des rubriques dédiées au débat d'idées (comme les deux derniers textes cités). Les journalistes de la presse spécialisée ne s'expriment que par ce biais, à quelques rares exceptions près (éditoriaux, bilans de fin d'année), et laissent aux théoriciens extérieurs le soin de proposer des réflexions présentées comme telles. Le débat sur la mort du rock par Thierry Jousse a par exemple pris la forme d'une tribune, ce qui fait que lorsqu'il veut exprimer le dépassement de la citation (raison de l'impasse du rock) par la techno, il présente ce type de texte :

Pendant les années 80, décennie postmoderne s'il en fut, on a cru que la citation était le miroir dans lequel se mirait la bande-son. Aujourd'hui, époque où le télescopage des genres est pratiqué à un très haut degré de sophistication, la citation a fait son temps au sens où elle est déjà dépassée par la modélisation d'un espace virtuel dans lequel elle n'est plus reconnaissable en tant que telle. Le travail d'un DJ Shadow, d'un Jimi Tenor, d'un DJ Food et de bien d'autres est comparable aux compressions de César mais sur le mode de la fluidité. Tout y est fondu, concassé pour produire un objet entièrement mental et synthétique qui ne veut rien savoir de ses origines tout en continuant à jouir de son impureté fondamentale. [672]

Un journaliste de rock, lui, se sert plutôt de l'occasion de la sortie d'un disque novateur pour exprimer une réflexion similaire sur la nouvelle approche des références rock :

Grâce à [Merz], on sait que la race des mélangeurs inspirés est en train de s'éteindre. Aujourd'hui (moins que demain), Finley Quaye ou JJ Johanson vont laisser la place à des types dont la musique n'est pas un élixir issu de décoctions intellectuelles ou historiennes. Comme Mishka, Merz est bien trop jeune et bien trop frais pour calculer. Lui fait dans la tourmente des styles en l'ignorant. Il ne

[672] ***Jousse, Thierry, "Bienvenue dans la technosphère", Les Inrockuptibles 123, 22 octobre 1997, p12.***

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

recycle rien, approche son art de façon intuitive et n'est intéressé que par produire des sons jamais entendus. Son premier album remplit allègrement cette mission, le montrant tour à tour, folkeur en verve, sorcier techno, adepte d'un trip-hop débridé et punk à la grande semaine.

Et une réponse de l'artiste aux interrogations du journaliste aide toujours à expliciter ce qu'il veut démontrer (ici que la pratique de la citation n'est pas issue d'une réflexion opportuniste – comme les artistes rock qui se sentent obligés d'intégrer des sons électroniques pour coller à l'époque –, mais d'un réel amour pour ces genre différents) :

« J'aime Dylan autant que Orbital. Sur mon disque il y a du folk et de la techno, sans jamais jouer la carte du pastiche. Ce sont réellement mes influences et des domaines que je comprends et maîtrise bien. » [673]

Les descriptions des difficultés que rencontre le rock dans les années 90 sont ainsi disséminées le long de critiques et interviews a priori dénuées d'intérêt réflexif.

Kurt Cobain étant proclamé porte-parole d'une génération, les articles le concernant sont ainsi l'occasion de réflexions sur cette dernière [674]. Son geste fatidique est interprété comme ***« un verdict, un diagnostic, une éthique, mode d'emploi de la vie, manifeste : aucun espoir, sus aux anxiolytiques »***. En fait, tous les groupes de la génération grunge fournissent l'occasion aux journalistes de décrire ***« un ennui terminal pur et simple au diapason d'une certaine adolescence contemporaine gavée d'images extrêmes avant de savoir parler, comme perdue d'avance pour une quelconque aventure du sens »***. Les bons disques rock de l'époque, ceux qui sont censés capter le temps, doivent proposer une ***« compréhension du réel et de la psyché désinvestis des années 90 »*** [675], et c'est par leur intermédiaire que la presse tente d'en dresser le portrait.

Ces échappées journalistiques n'ont pas toutes prétention à l'analyse sociologisante. Elles se contentent pour la plupart de déceler chez les artistes de l'époque les nouvelles normes [676]. Des artistes sont ainsi l'objet d'une attention particulière parce qu'ils permettent de redéfinir les normes du rock pour les années 90 [677] et de les différencier de celles des années 60. [678]

Précisons que l'on reconnaît ces groupes importants à l'influence immédiate qu'ils ont sur leurs contemporains [679], mais aussi au fait que leur nom soit devenu une référence suffisamment explicite pour suffire à définir un nouveau groupe [680]. Pour autant, la reconnaissance est toujours à double tranchant dans le rock : devenir une référence

[673] ***Soligny, Jérôme, "Merz, une gâchette", Rock&Folk 388, décembre 1999, p22.***

[674] Ils le voient « ***sans horizon comme tant de millions de ses semblables adolescents attardés, anonymes héros levellers, néo-hobos ou surdiplômés chômeurs de notre ère de crise, homme-enfant nihiliste*** », exprimer le «***désespoir de cause***» de cette génération. (et suivants) Bayon, "La fin du désir", *Libération*, 11 avril 1994, p35.

[675] ***Dahan, Eric, "Alice In Chains", Rock&Folk 341, janvier 1996, p34-39.***

[676] Les Sonic Youth sont ainsi révérés pour être non seulement les pionniers d'un certain rock sonique US (dont le grunge) mais aussi pour avoir démontré que l'on pouvait pratiquer le rock sans porter pour autant des pantalons en cuir ou des lunettes de soleil délirantes.

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

immédiate, s'inscrire indubitablement dans l'histoire du rock, c'est aussi courir le risque de ne plus appartenir qu'à un passé figé [681]. Car une fois rentré dans l'histoire du rock, il est dur de faire toujours partie de son présent (et plus encore de son futur). Notons au passage que ces distinctions historiques peuvent se faire indépendamment de la valeur artistique du sujet originel de l'article [682].

Si le discours de la presse rock refuse l'intellectualisation présentée comme telle, cela ne signifie pas qu'il est incapable de théorisation, seulement qu'il préfère l'exprimer au sein d'articles dédiés à l'analyse d'œuvres musicales précises (*Technikart* est en cela une exception, puisqu'il consacre souvent des articles entiers à des interrogations esthétiques théoriques – même si celles-ci sont occasionnées par des événements précis comme la sortie d'un disque révélateur de ce qui est analysé). D'où la difficulté

677 Le succès du groupe Nine Inch Nails est ainsi l'occasion de dresser un bilan des goûts musicaux américains (les hit-parades ont vu « ***successivement trôné ces derniers mois un meurtrier (Snoop Doggy Dogg), des métallistes extrêmes à message vaguement sataniste (Pantera), un type chantant « Je suis un loser, baby, pourquoi tu me tues pas ? » (Beck) et même, la semaine dernière, des moines bénédictins miraculeusement parvenus à la cinquième place des « charts album ».*** ») qui démontre que le pays traverse « ***une période plutôt bizarre*** » vingt cinq ans après Woodstock. Kent, Nick et Romance, Laurence, "Nine Inch Nails enfonce le clou", *Libération*, 30 mai 1994, p41.

678 Jeff Buckley est d'abord présenté comme le fils de Tim Buckley, chanteur folk culte des années 60-70. Le jeune artiste « ***tente la gageure de perpétuer la tradition tout en liquidant le père »***, ce qui rappelle la situation du rock classique dans les années 90 face à l'omniprésence référentielle des années 60. Il lui faudra produire *Grace*, un « ***premier album surdoué*** » empli d'une personnalité indiscutable, disque du mois dans *Rock&Folk*, pour « ***fauss[er] à jamais compagnie au père castrateur*** » qui risquait « ***d'empoisonner le début de carrière du fils oublié*** ». Jeff Buckley a dû tuer le souvenir du père pour s'affirmer (sa première reconnaissance publique eut lieu lors d'un concert hommage à son géniteur), de la même façon que les années 90 ont dû marquer leur différence avec les années 60 pour exister.Barbarian, "Buckley & son", *Libération*, 22 août 1994, p40 et Beauvallet, JD, "Œdipe roi", *Les Inrockuptibles* 59, octobre 1994, p58-62.

679 Les critiques du troisième album de Massive Attack, « ***groupe fondamental des années 90*** », rappellent que le groupe est « ***pillé de tous côtés*** », mais qu'il garde toujours « ***quelques belles années d'avance sur ses héritiers*** » Beauvallet, JD, "Massive contre-attaque", *Les Inrockuptibles* 146, 8 avril 1998, p20-26.

680 Lorsque les Muse sont « ***annoncés comme de nouveaux Radiohead*** », le lecteur relève autant l'émergence d'un nouveau groupe que la suprématie de la référence citée.Boyon, Jérôme, "Muse, College Attitude", *Rock&Folk* 385, septembre 1999, p24.

681 Radiohead a su voir l'impasse et en est sorti en expérimentant. Un groupe comme les Stone Roses, par contre, célébrés dès leurs débuts comme sauveurs du rock, n'a pas su confirmer les espoirs mis en lui et est devenu en quelques années un « ***groupe du présent fossilisé par ses rêves de grandeur, (…) rentr[é] dans le rang de l'abjecte "histoire du rock".*** » Tordjman, Gilles, "Pierre friable", *Les Inrockuptibles* 14, 14 juin 1995, p46.

682 Le premier album de Garbage (mélange de pop-grunge-électro) est considéré comme « ***aussi important que partiellement raté*** », parce que malgré ses défauts il est la marque d'une nouvelle ère pour le rock, celle des producteurs (le compositeur du groupe, Butch Vig, s'est fait connaître en produisant les disques Nirvana ou Smashing Pumpkins) où la trouvaille d'un arrangement peut plus sûrement assurer le succès d'une chanson que sa composition propre. Beauvallet, JD, "Voix de Garbage", *Les Inrockuptibles* 82, 4 décembre 1996, p14-19.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

d'appréhension de ce discours, noyé au milieu de critiques sans autres intérêt que celui du goût individuel des chroniqueurs.

L'importance du contexte dans la réception

Celui qui n'est intéressé que par ces jugements de valeur esthétique doit lui aussi faire attention à prendre en compte une donnée non explicitée : l'importance du contexte de réception de l'œuvre. Les Guns N'Roses, par exemple, sont présentés au début des années 90 comme les potentiels sauveurs du rock. Ce statut se révèle en fait plus être le fruit d'une conjoncture favorable (la scène rock du début 1991 est suffisamment mal en point pour que la critique soit moins exigeante), comme le démontre a contrario le désinvestissement dont il est l'objet lorsque l'actualité est plus satisfaisante [683] . Le phénomène inverse peut arriver : des groupes peuvent être mésestimés parce qu'arrivant au milieu d'une scène déjà riche [684] . On découvre ainsi que la presse spécialisée est soumise à une actualité médiatique imposée par la concurrence et les services marketing des maisons de disques. Ce qui peut lui faire manquer ou oublier ceux qui en sont écartés [685] .

Le caractère événementiel du rock est ainsi primordial. Il peut même être reconnu comme qualité principale d'une nouvelle production. Le triomphe du troisième album de Prodigy est ainsi célébré comme ***« l'un des événements les plus spectaculaires et divertissants de l'année musicale »***, les arguments contraires (la forte opération marketing entourant le disque) pesant peu face aux demandes du moment [686] . Hors de ce contexte clément (Prodigy est agréable au milieu du rock lyophilisé de la brit-pop), il n'est pas dit que le groupe puisse s'attirer autant de faveur. Car comme le précise Valérie Coroller, ***« on parle de pop, donc de la notion de moment. Il faut être là au bon moment avec le bon mélange. Prodigy c'est un mélange rock et techno efficace. Ils arrivent pile. »*** Leur accord avec l'instant dépasse leur qualité intrinsèque.

Si la qualité générale de la production discographique augmente, il y a obligatoirement un processus d'élimination critique pour des œuvres jusqu'alors suffisantes [687] . Ce phénomène n'est pas nouveau : la lecture des anthologies du rock permet ainsi de remarquer que les années 1975-1976 sont bien moins fournisseuses de références discographiques que les années les entourant. Parce qu'elles se situent entre

[683] *Libération* les considère ainsi « ***fusill[és] par le grunge, la réaction country, le rap*** » en 1993. Dahan, Eric, "Guns N'Roses : ni flingue ni couronne", *Libération*, 13 juillet 1993, p32.

[684] L'année 1996 voit ainsi l'Angleterre « ***condui[re] au rétroviseur depuis que la nostalgie a porté la brit pop sur le trône*** », au risque de rater l'émergence d'une authentique nouvelle scène techno-rock avec notamment Underworld.Blot, David, "New-Wave", *Les Inrockuptibles* 51, 3 avril 1996, p24-26.

[685] Ainsi que l'explicite le chapeau de l'article consacré aux Pixies en 1991 : « ***rejeté au second plan par l'actualité (Jackson , My Bloody Valentine), le Pixies speedé 91, Trompe le monde , toujours dans meilleures ventes ici et outre manche, mérite quand même sa critique. Que voici.*** » Renault, Gilles, "La trombe Pixies", *Libération*, 28 novembre 1991, p50.

[686] Beauvallet, JD, "Orage mécanique", *Les Inrockuptibles* 132, 24 décembre 1997, p88-92.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

la fin de l'âge d'or du rock progressif et l'explosion du punk. Il y a pourtant bien douze disques du mois dans ces années-là, mais la production des autres années est telle que les deuxième ou troisième sorties d'un mois de l'année 77 sont supérieures à trois disques du mois de l'année 1975.

La critique aime aussi retrouver le contexte d'une dualité rock : des oppositions fortes entre artistes (sur l'exemple fondateur Beatles/Stones) sont mises en avant comme garantes de la vivacité du mouvement (de par l'émulation entre les artistes, mais aussi entre leurs publics, qu'elles suscitent). 1995 est considéré comme une bonne année pour le rock parce que présentant des duels Pearl Jam/Nirvana, Björk/PJ Harvey, Blur/Oasis. [688] Soit autant d'occasions de débats, de prises de positions qui fournissent de la matière rédactionnelle à la profession et jouent en faveur (ou en défaveur) des artistes en question [689].

Il apparaît naïf de croire que la réception critique se fait uniquement sur la base de la valeur esthétique de l'objet. De nombreux critères extérieurs rentrent et doivent être pris en compte sur le moment, d'où la solution de certains lecteurs : attendre que les feux de l'actualité soient éteints pour qu'une évaluation objective puisse avoir lieu (notamment celle exprimée dans les classements de fin d'année) [690].

Pour convaincre ses lecteurs de l'irréductibilité du changement identitaire, la presse recourt classiquement à l'utilisation de divers exemples d'artistes qui symbolisent le passage du rock classique à une forme plus libre héritée de la techno. Radiohead par exemple, responsable du dernier chef-d'œuvre authentifié du rock classique (*OK Computer*), y fait suite en sortant un album sous forte influence électronique (*Kid A*). Pour autant, la déferlante électronique n'est pas à l'abri de n'être qu'un effet de mode passager profitant d'un emballement journalistique. Son crédit serait plus dû à un contexte spécifique, l'ennui du classicisme rock, qu'à une réelle passion des amateurs. La techno bénéficierait ainsi surtout du besoin interne de la presse rock de renouveler

[687] Le disque de A Reminiscent Drive est rejeté sous prétexte qu'« ***il n'y a rien sur Ambrosia que l'on n'ait jamais entendu, rien qui soulève l'enthousiasme, la surprise, une émotion quelconque*** ». Mais il est surtout l'occasion pour le journaliste de remarquer qu'« ***il y a quelques années, ce disque aurait mérité d'être salué : en temps de disette, on aurait peut-être encore pu s'en contenter, mais c'est désormais impossible. Il vient de sortir en quelques semaines quasiment autant de bons disques qu'au cours de toute l'année dernière.*** » Dupin, Jean-Baptiste, "A Reminiscent Drive, *Ambrosia*", *Les Inrockuptibles* 245, 30 mai 2000, p50.

[688] La rédaction, "Bilan 95", *Rock&Folk* 341, janvier 1996, p56-59.

[689] Ainsi la parution en fin 2000 d'une compilation du groupe Blur recueille l'ensemble des suffrages de la presse spécialisée, alors que celui-ci était déclaré perdant du duel avec Oasis dans les années brit-pop et perdu dans ses expérimentations hors de ce cadre. Face à l'accumulation de grandes chansons proposées, les journalistes se reposent alors la question : « ***Blur serait-il un grand groupe ?*** » Le seul changement de contexte (« ***On ne les entendait pas à cause du boucan que faisaient les frères Gallagher au fond de la classe mais, maintenant (…) ces derniers ont été virés de l'école*** ») permet une réponse plus juste.Cuesta, Stan, "Blur, The Best Of", *Rock&Folk* 400, décembre 2000, p110.

[690] Bien qu'une lecture du passé soit tributaire du temps de son énonciation : si un disque est déclaré fondamental par les artistes du moment, il sera plus certainement présent dans les rétrospectives qu'un disque de qualité égale mais oublié.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

épisodiquement ses sujets.

6. Jeux d'influence

a. Batailles entre spécialistes

L'importance du débat

La concurrence entre journaux est l'une des fondations de la bonne compréhension du discours de la presse rock. Si le style général de ce genre de publication est vindicatif et aisément provocateur, c'est que les journalistes doivent se démarquer de leurs confrères tout en étant soumis à une même actualité et donc aux mêmes sujets. Les partis pris musicaux peuvent ainsi être expliqués en fonction du discours des autres rédactions. Pour exemple, Philippe Manœuvre est choisi par *Rock&Folk* pour tenir la seule interview française autorisée de Bob Dylan en 1991. Pour bien marquer la suprématie éditoriale qui en découle, le journaliste lance un pavé dans la mare en stigmatisant l'attitude de ses confrères qui vénèrent l'homme en dehors de toute contingence culturelle, « ***qu'il fasse un disque avec Elton John et Guns N'Roses ou avec le fils de sa concierge à la batterie et Jacques Médecin au vibraphone*** ». Il accuse les journalistes de se jeter sur sa production comme si le sort du rock en dépendait. Il trouve même une insulte spécifique, « ***dylanologue*** », pour ces journalistes qui se transforment en spécialistes déconnectés du monde réel [691] . Cette affaire des dylanologues [692] est exemplaire des rapports entre les différents titres de la presse spécialisée. Invectives et coups bas sont les principales adresses que se font les critiques entre eux : ils connaissent les avis concurrents mais ne les relèvent à leurs lecteurs que pour les critiquer [693] .

Une telle pratique est diversement apprécié par le lectorat. Il peut y avoir d'un côté le lecteur qui se déclare ***« agacé par vos règlements de compte avec la rue Béranger***

[691] « ***Dylanologue. Aujourd'hui, ils s'en vantent, tous, les Bigot , les Skorecki , les Remond. Ils s'envoient des épîtres les uns aux autres par voie de presse. Le saviez-vous ? Bob n'avait jamais voulu qu'on sorte le remix de la face B semi-inédite du single paru seulement en Hollande et en 1967 ? Entre la sortie de l'album de Massive et du spasmodique Galliano, on a envie d'appeler ces gens à la décence***. » Manœuvre, Philippe, "Dylanalyse", *Rock&Folk* 286, juin 1991, p46-51.

[692] Qui connaît une suite avec un droit de réponse publié de Louis Skorecki (de *Libération*) dans *Rock&Folk*.

[693] En février 1995, *Rock&Folk* se défend face à une attaque de *Libération* sur ses choix de fins d'année (« ***Une phrase d'une douzaine de mots, pas plus, visait dans l'édition de Libération du samedi 17 décembre le choix quasi-sacré des rédacteurs de Rock&Folk , je vous la livre pour ce qu'elle vaut, telle que, recopiée en bas de la page 39 de l'estimable quotidien : "L'album Doggystyle , donné disque de l'année par certains confrères, est paru en 1993".*** ») en expliquant son choix avec force arguments (le disque était sorti à la fin du mois de décembre, donc en 1993 mais trop tard pour apparaître dans les bilans de l'année).Manœuvre, Philippe, "Edito", *Rock&Folk* 330, février 1995, p8.

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

(Libération) [et] la rue de Rivoli (Les Inrockuptibles) » [694] dans les pages de *Technikart*, et celui qui dans celle de *Rock&Folk* s'enthousiasme d'un journal ***« où l'on peut, à loisir, s'insulter ou critiquer les critiques, les professionnels de la profession comme disait l'autre. (…) Enfin des avis un peu tranchés, des jugements sans nuances, de belles polémiques stériles. »*** [695] On remarque d'ailleurs que les raisons avancées pour les reproches et les encouragements sont identiques : la stérilité de tels affrontements, ce qui est en accord avec un des préceptes fondamentaux de l'identité du rock, l'importance de la futilité. Apparaissent alors deux typologies de lecteurs : ceux qui aiment ces joutes verbales, et ceux qui ne les comprennent pas. Ces derniers ne conçoivent la critique rock que comme guide d'achat objectif, et sont souvent déçus par cette affichage assumé de la pluralité d'opinions sur un même objet, tandis que les premiers sont surtout des amateurs de la presse rock pour elle-même, pour ses qualités d'écriture qu'ils pourraient presque séparer de la musique défendue. Comme l'avoue Bayon, chef du service musique de *Libération*, la mauvaise foi est ***« un principe catégorique, la ligne de conduite. Une quête désespérée de la passion »*** [696]. Ainsi assumées, ces divergences avec l'objectivité journalistique sont transformées en qualités au sein des journaux spécialisés.

On ne peut restreindre cette pratique à la seule logique de concurrence économique (notre journal est le seul à détenir la vérité, il n'y qu'à relever les erreurs de nos confrères), puisque cette prise à parti des choix esthétiques exprimés peut aussi s'exprimer au sein d'une même rédaction. *Rock&Folk* connaît ainsi de si nombreux cas de journalistes critiquant le jugement d'autres membres de la rédaction [697] que le rédacteur en chef se voit obligé de s'en justifier auprès de ses lecteurs [698]. Le même journal recourt d'ailleurs souvent à ce qu'il appelle *L'avis de la rédaction* lorsqu'un disque important sort et est sujet à discussions : plusieurs journalistes sont alors conviés à donner leur avis sur l'objet, et c'est alors au lecteur de choisir (selon les affinités découvertes avec ces rédacteurs au long de la lecture du magazine – références partagées, style d'écriture)

[694] ***Courrier des lecteurs, "Cher Technikart", Technikart 21, avril 1998, p7.***

[695] ***Courrier des lecteurs, "Renaissance", Rock&Folk 304, décembre 1992, p98.***

[696] ***Sabatier, Benoît, "Libérez Bayon ! ", Technikart 70, mars 2003, p48-52.***

[697] Patrick Eudeline a par exemple consacré en mars 2000 sa rubrique *La vie en rock* à une réévaluation du disque de Lafayette parce que celui-ci avait été ***« égratigné dans les chroniques du mois dernier*** » du même *Rock&Folk*. Eudeline, Patrick, "Lafayette, La vie en rock", *Rock&Folk* 391, février 2000, p36-37.

[698] « ***Il est apparu à de perspicaces lectrices que, d'un article à une chronique de disque, parfois les avis des rédacteurs dans un même numéro divergent. Grande, énorme question. Qui croire ? Alexis Bernier qui trouve le dernier Tom Waits excellent ou Nicolas Ungemuth qui, dans le même numéro, semble déçu ? Juste cette mise au point: Rock&Folk n'est pas le journal d'une Pensée Unique définie par un rédac' chef omniscient en conférence de rédaction. Essayant de laisser se développer des rock-critics à sensibilité d'écrivain, nous ne pouvons que conseiller à nos charmantes lectrices de se laisser emporter par le style, le ton, la bravoure de journalistes qui tentent d'expliquer dans ces colonnes la couleur du blues, la froideur du metal ou la virulence du hardcore.*** » In Manœuvre, Philippe, "Edito", *Rock&Folk* 382, juin 1999, p3.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

quels propos sont à privilégier. *Les Inrockuptibles*, malgré une unité de ton plus apparente que celle de *Rock&Folk*, n'hésitent pas à consacrer deux articles successifs au même disque, parce que celui-ci, «***le nouvel album de Blur , The Great Escape , divise*** ». Ses opposants s'expriment les premiers, mais le chapeau de l'article précise qu'y « ***répondront les partisans de Blur dès la semaine prochaine*** . » [699] Nous pouvons ainsi conclure que la pratique journalistique rock est avant tout une affaire de débats : lorsque des sujets importants se font jour, on n'hésite pas à intervenir sur la place publique pour défendre ses opinions esthétiques, que cela se produise dans les locaux de la même rédactions ou entre journaux concurrents.

Le débat est ainsi une notion essentielle du discours de la presse rock. *Rock&Folk* est celui qui a le plus saisi cette particularité éditoriale : il propose en 1997 (année charnière où l'explosion techno remet en question toutes les convictions établies sur le rock) une succession de débats thématiques au sein de la rédaction, sur l'état du rock français, du hard rock, sur l'intérêt d'écouter Jimi Hendrix à l'heure des samplers, etc. Si en août le rédacteur en chef se félicite de cette idée qui à l'air de plaire, les lecteurs finissent par se déclarer désarçonnés par ce processus inhabituel (une sorte de *Masque et la Plume* [700] rock), dans sa forme premièrement (la lecture en est souvent chaotique, sans structure, proche d'une succession de saillies obscures entre érudits). Manœuvre doit même s'en justifier dans un éditorial :

Certains lecteurs nous ont écrit au sujet (une fable !) du Grand Débat de R&F. Le débat, avec ses façons diverses de penser, de s'exprimer, de se rebeller contre les idées toutes faites nous semblait, à nous, un moyen tout à fait rock'n'roll d'aborder le nouveau millénaire. Certains ne comprennent pas et poussent des cris d'orfraie. "On m'a refilé une photocopie de votre débat sur Hendrix... une honte... Il faut lui dire merci à Hendrix… pas poser de questions..." (…) Voilà pourquoi, ce mois-ci, nous avons décidé de faire une petite pause. (…) Si nous acceptons de refaire un débat, allez-vous admettre cette forme, unique, celle d'un direct où tout passe, y compris parfois des questions saugrenues, des réflexions extravagantes, une certaine violence tout à fait diabolique ? Tant que nous nous poserons des questions sur le rock'n'roll et ses héros, il sera vivant. [701]

A terme, pourtant, la rubrique disparaît, de par la largeur des sujets débattus, mais peut-être aussi en raison du refus d'une grande partie du lectorat. Le débat consacré au hard rock et à sa dégénérescence est ainsi suivi d'invectives de la part de certains lecteurs qui poussent le rédacteur en chef à défendre le projet une dernière fois, mais le ton se fait plus las [702] . Dans les faits, le dernier vrai débat de rédaction (avec la présence

[699] Robert, Richard, "La grande illusion", *Les Inrockuptibles* 22, 6 septembre 1995, p32-34.

[700] Emission radiophonique référentielle de débats entre critiques littéraires.

[701] ***Manœuvre, Philippe, "Edito", Rock&Folk 363, novembre 1997, p9.***

[702] « Depuis trop longtemps, chaque fois qu'une approche du metal est tentée dans la presse ou à la télévision, on assiste à la même levée de boucliers rouillés. Le metal cessera de mourir, monsieur, le jour où ses fans retrouveront la force de rire aux égratignures de ses contempteurs. » Manœuvre, Philippe, "Seven" (Réponse au Courrier des lecteurs), *Rock&Folk* 368, avril 1998, p107.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

de toutes les instances critiques du magazine) a eu lieu en mars 1998, autour de la présence féminine dans le rock, puis le principe est laissé de côté (ne suivront que quelques rares expériences plus timides, autour de sujets soumis à l'actualité revival tels Gainsbourg ou les années 80).

Les influences entre les journaux

Les rapports existant entre les différents titres de presse ne se font pas sous le seul angle de la concurrence : des influences reconnues ou non qui se font jour entre les différentes rédactions. De nombreux exemples de jeux d'influences entre les journaux, de réponses d'une rédaction à l'autre, peuvent ainsi être relevés [703] . L'engouement d'une des publications spécialisées sur un artiste provoque souvent un écho chez ses concurrents, revendiqué ou non comme tel. L'exemple précité soumet l'idée d'une hiérarchie éditoriale en faveur de *Libération* : ce qui lui semble digne d'intérêt le devient a priori pour tous. En effet, *Libération*, fort de sa réputation acquise lors des années 80 (il est alors le journal de référence en matière de culture), se permet tout au long de la décennie d'épingler ses confrères lorsque ceux-ci font preuve de jugements hâtifs.

Rock&Folk par exemple s'enflamme en juillet 2000 pour le groupe Dandy Warhols [704] : Ce trop plein d'enthousiasme est vite refroidie par un article du quotidien qui démarre par ***« Une vénérable institution de la presse rock française titrait récemment : Les Dandy Warhols, le groupe que nous attendions tous. »***. S'il reconnaît au groupe quelques qualités [705] , le journaliste profite surtout de l'occasion pour se moquer de la concurrence, épinglant son emploi immodéré de la grandiloquence ***(« Le dernier grand disque de rock classique, comme ils disent. »*** [706]). Présenter une opinion tranchée est susceptible d'attirer une réaction (souvent négative, sinon les propos originaux ne sont pas relevés) du reste de la profession.

Il est en effet un point primordial à relever dans la critique rock : le rejet de l'unanimité. Les journalistes restent toujours circonspects face à l'unanimisme positif [707] : considéré comme culture de masse qui aide l'individu à se définir, le disque rock ne peut être consensuel, aimable par tous [708] . Lorsqu'un artiste accède à la reconnaissance

[703] Lorsque *Rock&Folk* consacre une chronique au disque de Ringo Starr en juillet 1992, il reconnaît explicitement que celle-ci est en grande partie due à l'article dithyrambique qui lui a été consacré dans *Libération* le 25 mai 1992, les précédentes production de l'ex-Beatles n'ayant précédemment fait l'objet que de peu d'attention.

[704] « ***Ces gens-là ont ce qu'il faut (talent pur, intelligence, attitude, lucidité froide) pour marquer l'histoire du rock. Ils vont le faire. On compte sur eux.*** » Angevin, David, "Dandy Warhols", *Rock&Folk* 395, juillet 2000, p58-67.

[705] Il est « ***responsable de ce qu'on a entendu de plus sexy ces derniers temps dans le genre guitare et blue-jeans*** ».

[706] Bernier, Alexis, "Dandys on the rock", *Libération*, 11 septembre 2000, p36.

[707] Alors qu'il est par contre fréquent qu'un artiste fasse l'unanimité contre lui.

[708] Ce qui fait que lorsque le cas se présente, il est interrogé en tant que tel, comme l'explicite un article des *Inrockuptibles* qui demande « ***par quel miracle oasis fait-il l'unanimité ?*** »

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

générale, il n'est plus appréhendé comme artiste, mais comme « ***phénomène*** » [709] , marque que l'unanimité ne fait pas partie des valeurs rock.

Mais il est rare qu'une telle unanimité tienne longtemps : le journaliste rock est trop attaché à la notion de personnalité pour sacrifier à celle de groupe. Le cas d'Eminem est en ce sens éclairant. L'ensemble de la critique s'accorde à ne trouver en lui que des qualités rock. Malgré ses prises de positions critiquées [710] , sa provocation recueille les suffrages du rock [711] . Un article de Nick Kent dans *Les Inrockuptibles* se propose de faire le tour de la presse musicale internationale et n'y relève que des propos positifs [712] .

L'unanimité énoncée est telle que *Rock&Folk* révèle qu'un débat télévisé autour du phénomène ne peut s'organiser en raison de l'impossibilité de trouver un avis professionnel négatif sur le personnage. Il n'en faut évidemment pas plus pour qu'un discours contraire s'exprime, Philippe Manœuvre s'empressant de relever que Eminem, en plus « ***de ses textes bouffons, de sa provoc toc*** », veut se faire passer pour un « ***artiste maudit, mal-aimé ou incompris*** », alors qu'il vend ses disques par millions. Ce jugement pourrait être considéré comme l'expression d'un goût personnel, mais il s'exprime dans le contexte particulier de l'unanimité dénoncée, où le journaliste en question se déclare ***« bien décidé à [se] faire [sa] propre idée du phénomène »*** [713] , idée que l'on peut supposer prédéterminée par une volonté de se différencier.

Si de tels cas d'unanimité revendiquée sont rares, ils sont cependant révélateurs du caractère normatif de la critique rock. Tous les titres de presse se retrouvent au minimum sur l'attention portée aux mêmes artistes, à l'actualité musicale dictée par ces derniers et leurs maisons de disques. Et il suffit qu'un critique influent donne un avis positif sur un disque pour que celui-ci fasse l'objet d'une attention accrue de ses concurrents : qu'elle soit positive ou négative, leur opinion sur le disque en question doit être énoncée. Si parler de mouvements communs au sein de la critique rock est un peu exagéré, on ne peut que reconnaître le fait qu'un certain esprit de groupe règne en ses rangs. On pourrait presque parler de mouvements de mode, mouvements à suivre en ordre dispersé mais en ordre quand même.

Une presse d'opinion, pas d'information

[709] Tellier, Emmanuel, "L'année du dragon", *Les Inrockuptibles* 60, novembre 1994, p36-38.

[710] « ***Misogyne, homophobe, brutal, castré de toute conscience. Et effectivement, cet Eminem est une raclure*** ». (et suivants) Kent, Nick, "Mean Streets", *Les Inrockuptibles* 275, 30 janvier 2001, p31.

[711] Qui y reconnaît « ***la voix blanche pâle la plus déterminante depuis Bruce Springsteen ou, surtout, Kurt Cobain*** », un « ***authentique et déterminant chroniqueur du néant des faubourgs américains, pur produit de son sordide environnement*** ».

[712] Le *New Musical Express* estime notamment que Eminem « ***est devenu simultanément l'idole des jeunes, un antihéros pour deux générations (de 10 à 40 ans) et le premier musicien à abolir les frontières entre pop, rap et rock'n'roll pour créer sa propre catégorie. En bref, Eminem est l'Elvis du XXIe siècle*** »).

[713] ***Manœuvre, Philippe, "Edito", Rock&Folk 403, mars 2001, p4.***

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

Le journalisme rock peut donc être dénoncé comme suiveur de mode (même s'il désamorce cette critique par une conscience de cette limite, qui le pousse même jusqu'à s'en excuser de temps en temps). Ainsi, les choix que font épisodiquement ces journaux sont plus souvent révélateurs d'une logique éditoriale – réagir à l'actualité culturelle – que de leur identité esthétique propre. Le lecteur est alors obligé d'attendre les traditionnels classements de fin d'année pour se faire une image juste des réelles préférences des rédacteurs, lorsque ceux-ci, débarrassés de la nécessité de s'inscrire dans un mouvement, dans le sens de l'histoire, peuvent pleinement prendre en compte leurs préférences personnelles. L'éditorial de Bayon, chef du service musique de *Libération*, à l'occasion du bilan de fin d'année 1998, est en ce sens exemplaire, décrivant le non-dit de tous les choix précédents

Finalement, les volumes réunis dans nos quatre pages de sélection de Noël rituelle devraient être, plutôt que les plus beaux ou novateurs, simplement les plus fidèles. Ceux qui nous ont résisté. Une fois tout oublié, parmi tant d'appelés plus ou moins spectaculaires de l'année écoulée, événements et messies, les élus discrets, auxquels on s'est lié coûte que coûte et auxquels l'on se doit. Nos copains. Voici un éventail de disques de chevet (…). Tant mieux si au surplus ils sont emblématiques. De la saison qui s'achève ou d'une tendance quelconque, qui s'épuise ou pointe. Sinon tant pis. (…) Retiendra-t-on un nom de cette sélection d'ici 2001? En attendant, place aux nouveautés. On est déjà l'année prochaine. [714]

Notons d'ailleurs que si parfois est indiqué un classement des meilleurs disques de l'année choisis par la rédaction, la plupart du temps n'est délivrée au lecteur qu'une succession de listes, une par chroniqueur à titre personnel.

La nature même de l'exercice du bilan amène à pratiquer l'autocritique. Le même Bayon n'hésite pas à reconnaître, deux ans avant le texte précédent, que ***« pour un ou deux partis pris pertinents, que de surestimations »*** [715] sont avancées lors d'une année musicale. Mais surtout il avoue que ce retour sur les choix critiques en apprend plus sur l'identité éditoriale du journal en question que sur la musique produite ces douze derniers mois. [716]

Cette inconsistance revendiquée pourrait agacer les autres acteurs du milieu musical, auteurs et public. D'autant qu'à la même époque apparaît une controverse dans le monde du cinéma français autour du rôle de la critique spécialisée. Le réalisateur Patrice Leconte déclenche la polémique avec une lettre dénonçant un prétendu acharnement de la presse intellectuelle contre le cinéma populaire français. [717] Il proteste notamment contre « ***une critique qui fonctionne sur les a priori et la mauvaise foi*** ». Les arguments qu'il avance ne peuvent que faire penser à la forme souvent prise par la critique rock, voire à des détails qui relèveraient pour cette dernière de la bonne conduite critique : le lecteur assidu de cette presse a déjà lu des sentences condamnées par le réalisateur [718] , et les

[714] ***Bayon, "N'oublie pas mon petit CD…", Libération, 12 décembre 1998, p33.***

[715] ***(et suivants) Bayon, "Quelques disques de 1996", Libération, 14 décembre 1996, p33.***

[716] Il parle d' « ***une feuille de maladie des pages Musique*** ».

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

insultes qui sont assenées peuvent être prises comme des compliments selon les valeurs rock [719] .

Evidemment, l'affaire a des échos dans la presse étudiée ici, puisque trois des quatre titres principaux sont des magazines consacrés à l'actualité culturelle en son ensemble – et donc aussi au cinéma. Mais c'est dans le seul titre purement musical qu'est abordé cette problématique directement appliquée à la critique rock. En décembre 1999, soit deux mois après le début de l'affaire, *Rock&Folk* publie dans son courrier des lecteurs une lettre qui s'indigne d'une critique féroce du dernier disque de Prince (qui a mal négocié le passage au années 90) et dénonce une confusion entre ***« critique et lynchage gratuit travesti en avis autorisé, au risque de perdre votre crédibilité et donc des lecteurs. »*** Son argumentation rejoint celle des cinéastes français [720] . La rédaction clôt immédiatement l'affaire en une réponse directe : ***« Il est clair, chers amis, que vous semblez vouloir mettre les critiques rock dans le sac des critiques cinéma actuellement sous le feu des réalisateurs mineurs. C'est un peu rapide. Nos critiques ne sont pas des attaques de personnes. Alain Orlandini [le chroniqueur incriminé dans la lettre] souffre de ne pas aimer le nouveau Prince . (…) »***. Il ne sera plus fait état de remise en cause du système d'écriture de la critique rock. Il faut dire qu'une mise au point avait déjà été imprimée trois ans auparavant sur le rôle de la presse dans l'état de santé du rock :

La musique crève, la musique est en train de disparaître (…) : tout le monde est en cause. Nous la presse, coupables d'avoir été trop de fois trop sympas avec un tas de trucs auxquels (comme vous) nous avions envie de croire mais qui, à l'usage se révèlent inutiles, redondants et factices. Alors ? Faut-il rétablir dans nos colonnes le terrorisme critique à la Lester Bangs, sur le mode tout artiste est présupposé coupable (d'avoir fait un disque), passons-le à tabac, les lecteurs

[717] « ***Chers amis, Depuis quelque temps, je suis effaré de l'attitude de la critique vis-à-vis du cinéma français. (…) Je lis simplement ce qui s'écrit ici ou là sur nos films. Certains papiers, qui ressemblent à autant d'assassinats prémédités, me font froid dans le dos, comme si leurs auteurs s'étaient donnés le mot pour tuer le cinéma français commercial, populaire, grand public.(…)*** ». Il avoue dans un entretien à *Libération* ***« avoir souvent dit à mes attachés de presse: Vous n'invitez pas Libé , ni Le Monde ni Télérama*** », mais surtout révèle les dessous économiques de cette prise de position : « ***A l'heure où on ne cesse de parler de la chute des parts de marché du cinéma français, cet acharnement me semble intolérable, vraiment inadmissible***. » (et suivants) Séguret, Olivier, "Leconte aux critiques : stop la violence", *Libération*, 25 octobre 1999, p36-37.

[718] « ***On ne peut pas décréter qu'un auteur ne fera que des merdes toute sa vie quoi qu'il arrive*** », par exemple.

[719] « ***On a le sentiment d'avoir affaire à des gens qui se comportent comme des loubards.*** », or tout ce qui touche à une mythologie de la rue est apprécié selon les critères rock.

[720] Le chroniqueur a le droit de ne pas aimer une œuvre, mais sans méchanceté et avec des raisons objectives (« ***Ce qui est gênant ce n'est pas que le dernier Prince vous plaise ou non, après tout c'est votre droit, mais c'est qu'il le fasse pour des motifs d'une sidérante versatilité...*** »). Ce lecteur en profite pour dénoncer l'ensemble des chroniqueurs rock (« ***On se croirait chez les Afghans des Inrockuptibles , chez les intégristes intellogauchistes de Libération , voire chez les terroristes à quatre clefs de sol de Télérama . Pitié, assez d'ayatollahs débiles dans nos kiosques à journaux.*** »). (et suivants) Courrier des lecteurs, "Enervés", *Rock&Folk* 389, décembre 1999, p8-9.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

jugeront, la postérité y gagnera ? [721]

La musique rock ne peut regagner de sa vitalité que par la qualité (alors que l'époque est à la quantité). Le rôle de la presse est donc de trier parmi les œuvres proposées les seules capables de créer l'excitation, quelles que soient les sensibilités heurtées par les refus afférents. Enfin, comme l'explicite la référence à Lester Bangs, le système d'écriture de la presse rock ne saurait être remis en cause, puisque cette acidité est constituante de son identité.

Les journaux rock se présentent non pas comme de simples catalogues de l'actualité musicale, mais comme des guides subjectifs proposés à l'amateur. On remarque d'ailleurs à la lecture simultanée que certains disques chroniqués dans *Les Inrockuptibles* ne le sont pas dans *Rock&Folk*, que d'autres sont mis en avant par *Libération* et passés sous silence dans *Technikart*. Aucun de ces journaux ne prétend à l'exhaustivité. Nous sommes face à une presse d'opinion, et non pas d'information.

Ce fait n'est pas imputable à la seule étendue de l'offre discographique mensuelle, mais bien à des choix rédactionnels établis. Un disque ne possède pas de valeur objective, seules sont possibles les évaluations personnelles. Pareillement, un même événement peut être sujet à diverses interprétations. Nous ne citerons qu'un seul exemple, encore une fois autour du cas de Bob Dylan, et de la célébration de ses trente ans de carrières. Le concert organisé en son hommage fut troublé par les huées du public face à la chanteuse irlandaise Sinead O'Connor. *Libération* relata l'affaire comme une réaction du public américain face à ses prises de position (elle avait récemment déchiré une photo du Pape à la télévision, et critiqué les hommes politiques américains), et l'interpréta comme un signe de la fin des idéaux hippies face au conformisme quadragénaire (les admirateurs du protest-singer des années 60 « ***lynchant*** »***« la plus controversée (localement) des rock-stars actuelles »***). [722] *Rock&Folk* relaya l'histoire différemment : pour son journaliste, les sifflets du public furent surtout effectués ***« tout à fait gentiment, sur un mode mineur, plus potache qu'autre chose, genre non, pitié, pas elle, pas ce soir ! »***. Surtout, s'il fallait trouver une raison à cette confrontation avec le public de New York, elle serait principalement due au fait que la chanteuse irlandaise aurait déclaré que « ***la culture américaine n'existe pas*** . » [723] . La comparaison de ces deux comptes-rendus de la même soirée amoncelle les divergences d'interprétations (pour *Libération*, la chanteuse a « ***quitt(é) la scène (…) soutenue par (le chanteur Kris) Kristofferson*** », alors que *Rock&Folk* juge que ce dernier a dû « ***la traîner hors de scène*** ») et confirme que la presse rock propose une information avant tout subjective, voire partisane. Mais l'objectivité n'est pas le critère premier de la critique culturelle : les lecteurs savent qu'ils ne peuvent espérer trouver un avis proche de l'objectif qu'en cumulant et comparant une pluralité d'avis subjectifs.

[721] ***Manœuvre, Philippe, "Edito", Rock&Folk 346, juin 1996, p11.***

[722] Loupien, Serge, "Bob anniversaire", *Libération*, 19 octobre 1992, p38-39.

[723] Ce à quoi le chroniqueur rétorque « ***On veut bien croire qu'elle le pense sincèrement, mais alors, pourquoi rendre hommage à Bob Dylan ?!*** ». Manœuvre, Philippe, "Réveillon chez Bob ! ", *Rock&Folk* 304, décembre 1992, p31-33.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

Depuis la fin de la contre-culture qui a instauré la prédominance de l'esthétique dans le rock, les journalistes se mettent en scène dans leurs articles. Ils se réfèrent ouvertement à l'avis de leurs confrères, se moquent de leur choix ou les invectivent. Le risque d'une telle pratique serait de sombrer dans le débat de spécialistes, apparemment oublieux de la présence d'un lectorat. Mais il semble que ce soit au contraire ces élucubrations internes au milieu journalistique qui plaisent à une partie des lecteurs. Ces joutes verbales sont autant de signes adressés au lecteur qui n'achète pas tant cette presse pour être informé de l'actualité musicale que pour le plaisir de sa lecture.

b. L'avis anglo-saxon

Le poids de la presse anglaise

Le lecteur de la presse rock hexagonale pourrait s'étonner de l'omniprésence des références aux journaux spécialisés anglais. Cela peut se comprendre pour de pures raisons économiques (il faut prendre en compte l'avis des autres spécialistes sans leur faire de la publicité : en citant des journaux non disponibles sur le marché français, on ne risque pas une fuite du lectorat trop importante). Mais ceci est aussi dû au fait que la presse anglaise présente un mode de publication différent de l'exemple français. Les deux grandes références du genre (le *New Musical Express* – le *NME* – et le *Melody Maker*, qui disparaît en fin de décennie) sont des hebdomadaires, alors que les titres français sont essentiellement mensuels (les contre-exemples que sont *Libération* et *les Inrockuptibles* s'expliquent par leur ouverture éditoriale : un quotidien généraliste et un hebdomadaire pluriculturel). Les deux titres anglais sont eux exclusivement consacrés à la musique rock : il leur faut dès lors arriver à fournir quatre fois plus de sujets que leurs confrères francophones sur une même période. C'est pourquoi ces magazines anglais privilégient une actualité renouvelée rapidement, si besoin est en la créant de toute pièce, au sein de laquelle les journalistes français viennent chercher les dernières nouvelles et tendances. Pour une critique avide de nouveauté, d'expériences, la presse anglaise est une mine d'informations, de sujets d'articles possibles. Cette réactivité à l'actualité a un coût : elle fait moins de place à l'histoire de la musique comme en fait preuve la presse française, laissant des mensuels spécialisés investir le marché du *classic rock* avec des titres récents comme *Mojo* ou *Uncut* (alors que le *NME* est apparu en 1952 et le *Melody Maker* en… 1926 !).

Ceci mis à part, la capacité de la presse anglaise à découvrir les jeunes talents est indéniable. L'exemple en est donné avec la french touch, dont les fers de lance ont tous été découverts depuis la Grande Bretagne [724] : Daft Punk, Laurent Garnier, Etienne de Crecy… [725] C'est en effet via l'écho des journaux anglais que l'ensemble de la critique française – c'est-à-dire les non-spécialistes en musique électronique – découvre la qualité de cette scène, car ceux-ci ont ***« tout de suite pris le phénomène très au sérieux »*** [726]. La réactivité, telle est la grande force des journaux anglais. [727] Les chroniqueurs français ne peuvent que porter attention aux goûts énoncés outre-Manche (ne serait-ce qu'en

[724] Cf. Partie I, Chapitre 2, Point b.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

raison de la culture musicale du pays). Parler de l'actualité du rock revient à répercuter les découvertes des publications anglaises, et la connaissance des propos de celles-ci est reconnue comme nécessaire pour espérer comprendre le rock actuel [728]. De même, lorsqu'un jeune groupe arrive en France après avoir conquis l'Angleterre, il est accueilli avec les honneurs [729].

Pour autant, cette suprématie apparente de la presse anglaise n'est pas sans dysfonctionnement. Si la reconnaissance de la part de la presse anglaise assure à un jeune groupe une renommée internationale, cette dernière n'est pas non plus immaculée. La presse anglaise est un système, et comme tout système elle peut être démontée et critiquée. Les membres du groupe versaillais Air s'en font l'écho : ***« Le revers de la médaille c'est que les Anglais brisent aussi vite qu'ils encensent »*** [730].

Système et dénonciation de cette presse

L'une des premières capacités de cette presse est de créer de véritables phénomènes musicaux en peu de temps. L'exemple en est donné avec le groupe brit pop Oasis qui est devenu une star internationale en un an. Un article de *Libération* révèle les intrications de cette accès à la gloire : la presse musicale anglaise a pour habitude de chercher des « nouveaux Beatles » dans la masse des jeunes groupes émergeant. Le journaliste Paul Mathur, découvreur du groupe, reconnaît ainsi que lui et ses confrères veulent ***« toujours être les premiers à s'emballer, [car] la nouveauté fait vendre, la compétition est intense. Le NME et le Melody Maker, les deux hebdomadaires qui donnent le ton, font partie du même groupe de publication et ne sont séparés que d'un étage: on se jalouse, on s'espionne. »*** Les maisons de disques essayent de ***«***

[725] Le groupe Air, par exemple, a été repéré deux ans avant son explosion mondiale par un simple morceau sur une compilation, puis a été deux fois « single of the week » dans le *NME*. Un de ses membres reconnaît « ***que c'est la presse qui nous a faits. Les Anglais ont monté le truc en épingle et la maison de disques a suivi.*** »Soligny, Jérôme, "Air, ces merveilleux fous volants", *Rock&Folk* 367, mars 1998, p54-57.

[726] Propos de Dan Stacey, rédacteur musical du mensuel SleazeNation. Perron, Séverine, "Frenchy but chic", Technikart hors-série 4, janvier 2001, p42-43.

[727] Au point de pouvoir s'enthousiasmer pour des groupes qui, comme Elastica en 1994, « ***sont déjà la coqueluche anglaise de saison*** » sans avoir sorti le moindre album. Barbarian, "Le cas Elastica", *Libération*, 18 avril 1994, p48.

[728] Lorsqu'en 2000 les acteurs principaux du rock américain (les Red Hot Chili Peppers notamment) pleurent la disparition de leur musique au profit du rap et des boys bands, le journaliste Nick Kent leur conseille dans *Libération* de lire le *New Musical Express* pour qu'ils se tiennent au courant de la vitalité de la scène rock de son pays. Kent, Nick, "Metal lame de son", *Libération*, 2 février 2001, p38-39.

[729] Les débuts hexagonaux de Coldplay, par exemple, pourtant peu connus en France, ont eu lieu en tant que tête d'affiche du festival des *Inrockuptibles*, grâce à leur reconnaissance anglaise (un demi million de ventes en Grande-Bretagne). Renault, Gilles, "Coldplay à chaud", *Libération*, 10 novembre 2000, p43.

[730] Soligny, Jérôme, "Air, ces merveilleux fous volants", Rock&Folk 367, mars 1998, p54-57.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

profiter au mieux de cette concurrence et du mouvement perpétuel qui l'anime. » Conséquence : des connivences se créent entre les deux parties.

Paul Mathur a eu l'opportunité de la découverte du groupe Oasis grâce aux bonnes volontés de leur maison de disque : cette dernière l'a choisi en raison de sa personnalité [731] , lui a présenté le groupe en exclusivité et lui a demandé de ne pas en parler le temps de quelques rodages [732] , pour que son nom apparaisse dans les meilleures conditions. Car les exemples d'artistes brisés par un enthousiasme journalistique trop rapide sont légion : une pression énorme est mise sur ces « groupes du futur » avant qu'ils n'aient le temps de confirmer sur disque, au point que ***« nombre de groupes font appel à une agence de relations publiques pour contrôler la frénésie médiatique et amortir l'inconfort de la gloire »***. Pourtant, malgré ces risques, l'obtention d'une couverture d'un hebdomadaire ne se refuse pas. La difficulté reste de savoir qui contrôle le phénomène : les journaux en question, les maisons de disques ? Les échanges d'une exclusivité contre une couverture [733] sont pratique courante dans le rock britannique. Tout le monde semble y gagner, excepté certains artistes. [734]

Car si l'une des grandes forces de la presse anglaise est de pouvoir créer des phénomènes musicaux quasiment ex nihilo en s'enthousiasmant sur de parfaits inconnus, une autre de ses capacités indiscutables est celle de défaire les réputations qu'elle a construites. Un article de *Rock&Folk* fait le bilan de ces pratiques à l'occasion de la sortie du deuxième album du groupe anglais Suede, dont le premier opus avait été encensé par les journaux britanniques mais le deuxième risquait d'être a priori quelque peu malmené par les mêmes. Le journaliste français relève que si ***« l'un des deux préceptes adoptés par nos confrères britanniques [est] " Faire " , [soit] sortir un groupe de l'ombre, l'exposer sur la place publique, noircir des pages pour les transformer en véritables panégyriques » , le deuxième est « " Défaire " , [soit] s'amuser à torpiller un groupe que l'on a pourtant défendu bec et ongles, présenté comme la huitième merveille du monde*** » [735] . Il cite l'exemple du groupe des Stone Roses, présentés en 1989 comme le prochain « ***plus gros groupe de la planète*** » mais considérés deux ans plus tard comme « ***oubliés*** » [736] , et explique ce phénomène par la logique économique. Il

[731] « ***Parce que c'est un personnage, dit Johnny Hopkins [manager du groupe]. Un des derniers à vivre le rock dans ses excès, un flambeur, un marginal, il ne fait pas partie de l'establishment C'était important que quelqu'un comme ça parle du groupe en premier, pour qu'Oasis ne soit pas perçu trop tôt comme faisant partie du système.*** » (et suivant) Rigoulet, Laurent, "Oasis, le passé décortiqué du « futur du rock'n'roll » ", *Libération*, 2 novembre 1994, p36-37.

[732] « ***La presse à un appétit insatiable, dit le manager d'Oasis (…). Ils ne laissent plus aux groupes le temps de se développer. Il faut maintenant être prêt à affronter la gloire du jour au lendemain. Parfois sans avoir même eu le temps de se faire un public. C'est comme ça qu'on reste sur le carreau. Des groupes comme Elastica , qui sera la "marotte" de l'hiver prochain, sont très vulnérables parce qu'ils ont été créés par la presse. Nous voulions nous protéger de ça et nous avons multiplié les concerts en Angleterre avant qu'on se mette à parler de nous.*** »

[733] « ***Une couverture peut faire augmenter les ventes d'un disque de 15 000 exemplaires*** ». Basterra, Christophe, "La grande lessive", *Rock&Folk* 314, octobre 1993, p33-35.

[734] Rigoulet, Laurent, "Oasis, le passé décortiqué du « futur du rock'n'roll »", *Libération*, 2 novembre 1994, p36-37.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

rapporte les propos de Neil Spencer, ancien rédacteur du *NME* : ***« Les journaux sont constamment obligés de présenter quelque chose d'excitant pour intéresser le public. Ils se doivent de devancer les modes. Or, en Angleterre, les styles changent très souvent, parfois deux fois par an. Et le public a besoin d'un mouvement, d'une nouveauté à laquelle il veut s'identifier. »*** Ce public en question est surtout celui qui compose le lectorat de cette presse (100 000 lecteurs pour le *NME* et 80 000 pour le *Melody Maker* en 1994), et ce phénomène semble surtout exister pour satisfaire cette économie précise plus que la musique elle-même [737]. Revenant au cas de Suede, l'article de *Rock&Folk* rappelle la couverture médiatique dont a fait objet à l'origine le groupe et en explique la réussite commerciale [738]. Mais il lui prédit aussi un « ***traditionnel retour de bâton aux alentours de Noël*** », de « ***nouvelles coqueluches*** » devant apparaître d'ici là aux yeux de la presse britannique. La presse anglaise jouit ainsi certes d'une notoriété internationale – elle est à l'origine de la majorité des découvertes musicales – mais pâtit aussi de la connaissance de son fonctionnement interne – et de ses limites face à la réalité du marché discographique international.

En effet, une gloire locale ne suffit pas aux groupes anglais : il leur faut conquérir le monde, et en premier lieu les Etats-Unis, pour que leur soit reconnu le statut de grand groupe, sur le modèle indépassable des dinosaures des années 60-70 (Beatles, Rolling Stones, Led Zeppelin, Pink Floyd). Or l'Amérique est moins sensible que les journalistes anglais aux charmes de leurs groupes du moment (charme qui se réduit souvent à de l'arrogance). Elle demande surtout aux jeunes groupes la capacité à savoir gérer une longue tournée (de par l'immensité du territoire) pour asseoir leur réputation nationale, alors que ceux-ci ont souvent accédé au statut de star sans avoir eu le temps – via l'engouement de la presse anglaise – de se roder sur scène et sur disque. [739] C'est la raison pour laquelle Oasis est tellement fêté en Grande Bretagne : il est l'un des rares groupes dont l'emballement critique local a été suivi au niveau des chiffres. [740]

[735] Chose possible avec de jeunes groupes, et non pas avec des dinosaures comme Eric Clapton ou Dire Straits dont la destinée n'appartient plus aux journaux mais au public. Cf. (et suivants) Basterra, Christophe, "La grande lessive", *Rock&Folk* 314, octobre 1993, p33-35.

[736] Il faut préciser que le groupe a fait le choix de se retirer de la vie médiatique pendant un an, ce qui a pu provoquer la frustration des journalistes.

[737] Economie menacée par l'arrivée de nouveaux titres musicaux mensuels (*Q*, *Vox*) et de l'influence croissante de MTV sur les goûts musicaux des jeunes britanniques.

[738] Leur premier album est « ***disque d'or en une seule journée et pulvérise, pour un groupe indépendant, un record vieux de dix ans*** »

[739] Rigoulet, Laurent, "Oasis, le passé décortiqué du « futur du rock'n'roll »", *Libération*, 2 novembre 1994, p36-37.

[740] La rumeur de sa séparation en 1996 a ainsi été vécue comme un drame national en Angleterre, même en dehors des magazines spécialisés, car ce groupe représentait alors une fierté retrouvée (chiffres de ventes à l'appui) : celle de nouveaux Beatles crédibles, capables de conquérir la planète entière et non la seule Angleterre. Tellier, Emmanuel, "Mon frère ce héros", *Les Inrockuptibles* 72, 25 septembre 1996, p14-15.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

Une des difficultés qui s'imposent aux groupes anglais avides de plaire sur de nouveaux territoires est de dépasser la suspicion toujours présente de n'être qu'un coup éditorial de la part de la presse anglaise. Les journalistes français, à l'instar de leur collègues américains, ont appris à se méfier des découvertes britanniques. L'arrivée sur la scène médiatique du groupe The Verve en 1997, pile au moment où les précédents « chouchous des médias », Oasis, donnent des signes d'essoufflement, arrange bien les affaires des journaux musicaux anglais [741]. Certes leur dernière production discographique est de qualité, mais leur reconnaissance provient surtout de leur rapport aux médias : couverture de l'influent mensuel *The Face*, puis couverture exigée pour toute interview, singles qui montent dans les charts, et surtout charisme et déclarations fracassantes du leader. Le groupe a donc surtout le mérite de proposer à une presse précisément « ***en manque de ralliement massif***» des sujets d'articles pour un certain laps de temps, avant qu'un autre groupe n'apparaisse. En ce sens, la montée en épingle du groupe est relevée, hors de toute considération qualitative quant à sa musique, comme ***« le reflet évident du syndrome qui veut que le succès dure un temps limité, que l'alternance est inéluctable »*** dans le milieu du rock anglais. [742]

Si les journaux français suivent les soubresauts des magazines anglais, ils font part de leur défiance à leurs lecteurs. Nombre d'articles précisent comme autant de mises en garde que tel groupe est la « ***dernière invention du groupe NME-Melody Maker*** » [743]. L'argument du soutien de la presse anglaise a ainsi tendance à créer l'effet inverse à celui désiré, les chroniqueurs français prenant toutes les précautions possibles face à ce qui est toujours suspecté de n'être que des coups médiatiques [744]. Cette défiance du monde rock face aux mécanismes de la presse anglaise finit ainsi par se répercuter sur les artistes anglais eux-mêmes [745].

Le soutien de la presse anglaise, s'il sert de tremplin, peut ainsi se révéler être un piège. Mais un piège qui, à force de s'être enclenché, est connu de tous. Des groupes peuvent refuser de rentrer dans le jeu de ces parutions, dans leur course à l'actualité pour espérer accéder à une dimension plus intemporelle de la musique : les Américains de Mercury Rev se sont par exemple volontairement retirés du circuit rock et de l'attention

[741] Oasis qui faisaient suite à Suede en 1994, successeurs des Stone Roses en 1992, qui eux-mêmes remplaçaient les Smiths en 1989.

[742] Sabatier, Benoît, "Programmé pour cartonner", *Technikart* 17, novembre 1997, p16.

[743] Bernier, Alexis, "Gene, Les fabuleux troubadours", *Rock&Folk* 333, mai 1995, p18-19.

[744] « ***"Le meilleur groupe anglais" dixit la presse anglaise, à qui on ne fait plus confiance, par principe. Sans attendre l'album, il fallait vérifier, ne plus se contenter de la rumeur grandissante*** ». (et suivants) Tellier, Emmanuel, "Peau d'âne", *Les Inrockuptibles* 41, décembre 1992, p38-42.

[745] Le leader de Suede dénonce ainsi le sort d'un de ces prédécesseurs en tant que vedette des gazettes : « ***Morrissey [le leader des Smiths, le premier groupe à avoir subi ce traitement médiatique au milieu des années 80] est totalement obsédé par son image, par la manière dont le public le considère. Il faudrait qu'il arrête de lire tout ce qu'on écrit sur lui. Il faudrait qu'il cesse de vivre en réaction à la presse, qu'il redevienne le Morrissey des Smiths, libre***. »

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

des magazines pour composer, afin de ne pas être influencés par les diktats de la mode du moment. [746] Le disque se retrouvera en tête des listes lors du classement de fin d'année du *NME*. Le journalisme anglais se révèle ainsi être le modèle extrême de la presse musicale française : de par l'importance de ses choix et son influence, bien sûr, mais aussi par son rapport aux artistes et à l'actualité. Un effet de mode ne peut être nié au sein de cette profession, notamment en raison de la concurrence économique qui existe entre les différents titres. Et face à ces impératifs, le sort de l'artiste apparaît secondaire. Il peut être encensé un jour pour être descendu en flamme le lendemain si le contexte change. [747] Une rédaction doit prouver sa vitalité et marquer son identité avant toute autre considération.

Le rock a toujours été une affaire anglo-saxonne. Cela n'est pas le seul fait des artistes mais aussi de la presse spécialisée, dont la branche anglaise apparaît comme le principal prescripteur des modes et tendances musicales mondiales. Son fonctionnement éditorial, basé sur l'alternance renouvelée de l'élévation d'un groupe inconnu et de sa descente en flamme, peut ainsi être comme en partie responsable de la capacité de sa scène nationale à se développer et à se renouveler très rapidement. Si la presse française se réfère souvent à l'avis de sa confrère britannique, souvent pour s'en moquer, mais plus souvent encore pour suivre ses découvertes, c'est parce que ces découvertes musicales sont l'enjeu principal de la concurrence entre les divers titres spécialisés.

c. Identités différenciées des rédactions

Des identités bien marquées

L'identité d'un journal consacré à l'actualité culturelle devrait se découvrir dans sa ligne éditoriale. Cette dernière préciserait à ses rédacteurs s'il est préféré en ses pages les œuvres culturelles populaires ou intellectuelles, ou encore ultraspécialisées. Si nous prenons l'exemple de la presse cinématographique, la question est de savoir s'il est privilégié les films « grand public » (*Première*), le cinéma d'auteur (*Les Cahiers du Cinéma*) ou les sous-genres fantastiques et horrifiques (*Mad Movies*). La presse rock étudiée dans cette recherche (soit la généraliste) ne retrouve pas cette division : l'ensemble des titres tend à couvrir l'ensemble de ces catégories, du moment que les productions restent en accord avec l'identité rock (les rappeurs qui vendent des millions de disques et méritent donc l'adjectif de populaire sont sujets d'articles, alors que les boys

[746] « ***On est loin des modes, des journaux musicaux. C'est l'une des raisons pour lesquelles l'album s'appelle Deserter's Songs (Chansons de déserteur). A la fin de l'enregistrement, on a eu 1a sensation de prendre la tangente, de nous éloigner, bien plus qu'avant, des modes qui nous entourent*** .» Santucci, Françoise-Marie, "Mercury Rev plane les pieds sur Terre", *Libération*, 26 octobre 1998, p35-36.

[747] Ce qui se traduit parfois par la confrontation entre les deux camps hors des pages des magazines. Bertrand Cantat, chanteur de Noir Désir, profite d'un concert à l'Olympia « ***devant un parterre de rock-critics héberlués puis vaincus*** » pour ***« lâche[r] dans une sono de 4 000 watts une longue goualante contre Libération et le grand Bayon*** ». Roy, Frank, "Colère noire", *Rock&Folk* 318, février 1994, p46-51.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

bands qui en vendent autant ne le sont pas, sinon sous un angle sociologique). Si *Les Inrockuptibles*, seul véritable cas limite [748], ont certes pu à leur origine verser dans un certain élitisme culturel les faisant passer pour les *Cahiers du Cinéma* du rock, l'accélération du rythme de parution les a poussés à prendre en compte un plus large spectre de l'actualité culturelle, notamment en incluant les artistes populaires.

On ne peut en fait que difficilement parler de ligne éditoriale pour les titres de la presse rock. Au mieux pourrait-on réduire l'identité de ces divers journaux à quelques caricatures : *Les Inrockuptibles* sont consacrés à la pop anglaise pour post-adolescents austères, *Technikart* est voué à la recherche de la nouveauté voire soumis aux mouvements de mode, *Libération*, sous la coupe d'un Bayon (directeur des pages culturelles) esthète avant tout, est capable de défendre aussi bien un jeune groupe rock inconnu que Yves Duteil, et *Rock&Folk* se perd dans une célébration du bon vieux rock des années 70 (soit l'heure de gloire du magazine). Or ce n'est pas si simple. L'identité de ces journaux n'est pas aussi réductible que cela, et leurs lecteurs comprennent rapidement que ce qui fait leur singularité est la somme des signatures présentes en leur pages. Dans *Rock&Folk* par exemple ont pu se côtoyer Eric Dahan et Patrick Eudeline, le premier privilégiant les formes musicales complexes (aimant à citer des compositeurs de musique contemporaine), le second ne jurant que par le punk et son minimalisme.

Malgré ces réserves, chaque magazine possède une identité bien marquée aux yeux de ses concurrents [749]. Car même si chaque rédaction possède un panel de goûts disparates en ses rangs, on ne retient que celui qui est finalement publié dans les chroniques. La critique du premier album des Daft Punk dans *Les Inrockuptibles* fut désastreuse, alors que dans les mêmes pages d'autres signatures faisaient référence au même disque comme important. Mais il n'est retenu que l'avis formulé dans la chronique, ce qui donne au magazine la réputation d'être passé à côté du groupe. Cet avis restera longtemps apposé sur le journal [750].

Nous allons ainsi développer le seul cas des *Inrockuptibles* pour montrer comment un magazine se crée une identité spécifique alors que ses journalistes ne diffèrent pas de leurs camarades (d'autant plus qu'il est courant que diverses signatures se retrouvent

[748] *Rock&Folk* est généraliste sans discussion aucune, *Libération* est capable de parler des artistes les plus obscurs comme des plus connus, et *Technikart* aime à relever de la grandeur dans les produits populaires.

[749] *Rock&Folk* par exemple se moque des partis pris des *Inrockuptibles* en annonçant que la sortie du nouveau single des Beatles en 1994 ne fera que deux trois lignes dans ces pages alors qu'il fera certainement plusieurs pages dans d'autres magazines. Soligny, Jérôme, "Beatles for sale…", *Rock&Folk* 328, décembre 1994, p9-10

[750] Lors d'un article ultérieur consacré à son histoire, *Technikart* demandera aux journalistes des *Inrockuptibles* pourquoi est-ce qu'ils ont « ***raté la techno*** » Sabatier, Benoît, "L'histoire secrète de la presse : *Les Inrockuptibles*", *Technikart* 58, décembre 2001, p160-162. Le magazine est d'ailleurs familier de ces enquêtes sur ses concurrents, notamment via sa série d'articles "La vie secrète de la presse française". Il s'amuse notamment à relever les difficultés de l'ensemble de la presse musicale face à des phénomènes que eux considèrent avoir compris, tel le single précédant le deuxième album des Daft Punk, *One More Time*, qui écartèle les journalistes entre rejet (un produit purement commercial) et peur de rater le coche (Daft Punk ne peut pas faire un single seulement commercial). Sabatier, Benoît, "Comme un ouragan", *Technikart* 47, novembre 2000, p36.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

dans les pages de diverses publications - Nick Kent, Alexis Bernier, Eric Dahan…). A l'origine simple fanzine d'étudiants (magazine non ou semi-professionnel crée par des fans) consacré à la pop anglaise indépendante, le magazine gagne sa reconnaissance grâce à une sobriété qui rompt avec le clinquant des années 80. Un rapport étroit se crée alors avec ses lecteurs, qui n'hésitent pas à décrire dans ses pages courriers le magazine comme « ***une sorte de petit livre rouge*** » pour une frange de la jeune génération [751] (celle qui se reconnaît dans ses choix esthétiques mais aussi éthiques – laquelle va d'ailleurs vieillir avec le magazine [752]). Le passage au rythme hebdomadaire est l'occasion d'une remise à plat de l'identité du journal : couvrir avec « ***indépendance d'esprit*** » l'étendue de l'actualité culturelle, tout en poursuivant ***« le partage avec [les lecteurs d'] une expérience culturelle commune » .*** [753] Le dernier point semble d'ailleurs le plus important, car les principales critiques que recevra le journal suite à cette transformation seront de faire attention à ne pas se transformer en formule jeune de *Télérama*, [754] soit de garder son identité spécifique même s'il s'éloigne de son sujet de prédilection (le rock) et qu'il se rapproche du même genre de mission que d'autres titres de presse.

Les Inrockuptibles reçoivent bien le message et fournissent dans leurs premiers numéros hebdomadaires des nouvelles preuves de leur complicité avec leur lectorat. Les billets d'humeur de leurs principaux rédacteurs, notamment ceux d'Arnaud Viviant, sont placés dans les pages courrier du magazine, pour bien signifier que ce sont ces deux parties (lecteurs et rédacteurs) qui font l'identité du journal. A partir de 1998, les journalistes laisseront aux lecteurs le soin de rédiger intégralement le numéro de la dernière semaine de décembre. [755] Ils rappellent aussi à l'occasion de numéros spéciaux la spécificité de leurs rapports au public : le magazine préfère ainsi, à l'occasion de leur numéro 200 [756] , proposer les « ***200 trésors cachés*** » existant dans tous les domaines culturels couverts par eux au lieu du sempiternel « 200 meilleurs disques selon la

[751] Courrier des lecteurs, "Jour de fête", *Les Inrockuptibles* 43, mars 1993, p19.

[752] Puisqu'à l'occasion des dix ans du magazine, celui-ci relèvera l'existence médiatique d'une génération des 25-35 ans reliée à son sort. Tordjman, Gilles, "Générations", *Les Inrockuptibles* 78, 6 novembre 1996, p12.

[753] La rédaction, "Chers lecteurs", Les Inrockuptibles 62, hiver 1995, encart p2-3.Reproduit en annexe (document 9).

[754] Un lecteur ironise en effet sur ce point en envoyant au journal « ***Cher Télérama , bravo pour ta nouvelle formule. Elle fait plus de place à la culture d'aujourd'hui (pop anglaise, rock...) sans tomber dans la vulgarité "dance" ou "rap", tout en conservant ce qui fait aussi ta force : la diversité et l'exhaustivité dans le traitement des sujets culturels. (…) deux questions cependant - Pourquoi as-tu changé de titre ? - Pourquoi ne donnes-tu plus les programmes de télé ?*** » Courrier des lecteurs, "Cher *Télérama*", *Les Inrockuptibles* 2, 22 mars 1995, p8.

[755] Un concept déjà utilisé par le magazine contre-culturel *Actuel* dans les années 70.

[756] Les magazines musicaux aiment à s'autocélébrer en diverses occasions : dates anniversaires de la création du journal ou encore chiffres ronds qui apparaissent dans leur numérotation, qui sont autant d'occasion d'établir des classements autour des nombres mis en valeur.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

rédaction ». L'article introduisant cette énumération assimile l'exercice à un partage de secrets entre amis, afin de rappeler les liens qui unissent la rédaction à son lectorat. [757]

Si l'on ne peut parler de ligne éditoriale dure et inflexible, on peut au moins reconnaître comme participante à l'identité de ces magazines les choix qui sont faits parmi les avis multiples des rédacteurs pour refléter dans les pages chroniques l'opinion de l'ensemble du magazine (ce qui n'empêche pas chaque journaliste de pouvoir critiquer ce choix dans les articles des autres pages). L'identité d'un magazine rock se fait avant tout par ses choix. *Les Inrockuptibles* (et tout autre magazine) s'incarnent avant tout via les groupes qu'ils ont élus comme représentants de leurs goûts. [758]

Les groupes identitaires

Les plus petits détails sont révélateurs. Quand un journal comme *Les Inrockuptibles*, dans le premier numéro de sa nouvelle formule hebdomadaire, fournit une critique de la compilation de Smiths, groupe fétiche et autour duquel s'est formé le noyau originel de la rédaction en 1986, c'est à une sorte de profession de foi esthétique qu'est convié le lecteur. S'ils sont reconnus comme « ***le dernier grand groupe de rock anglais de l'âge classique*** », c'est parce qu'ils croyaient (et les auditeurs avec eux) à ce qu'ils chantaient, disaient ce qu'ils avaient sur le cœur avec talent. C'est un peu la philosophie du journal (re)naissant qui s'exprime à travers eux : « ***pour les Smiths, le rock était (…) un langage, le moyen de dire quelque chose, et pas une fin en soi***. » Son leader, Morrissey, croit au pouvoir de la poésie alors que « ***la majorité, elle, croit à la bonne musique et aux bons disques***. » [759] Le lecteur du texte ne sait plus quel est alors le sujet de l'article : le groupe des Smiths ou le journal lui-même ? Le rock est ici clairement établi comme secondaire dans l'échelle des valeurs culturelles, comme une ouverture au monde que « ***la majorité*** » (les autres titres de la presse rock) ne perçoivent pas derrière les sons et les poses. Avec cette chronique, le journaliste exprime sa vision du rock (il est important mais pas tant pour lui-même que pour ce qu'il transmet), une conception qu'il ne peut formuler que via la figure de son groupe fétiche.

L'ensemble des titres étudiés cède à cette pratique de se retrouver autour d'un ou plusieurs groupes précis [760] , en leur consacrant plus de pages que les concurrents et en faisant preuve à leur égard d'une bienveillance inhabituelle. *Rock&Folk*, sous la direction rédactionnelle de Philippe Manœuvre, fait des Rolling Stones et de leurs omniprésence dans les années 90 (et sur les couvertures du magazine) [761] une sorte de référence explicite quant à l'état de santé général du rock. Lorsqu'on aborde leur cas, c'est en effet

[757] (non signé), "200 trésors cachés", *Les Inrockuptibles* 200, 26 mai 1999, p51.

[758] C'est la raison pour laquelle *Libération* peut parler du "festival des *Inrockuptibles*" comme d'une incarnation du magazine sur scène : les choix qui sont faits dans ses pages se retrouvent devant les spectateurs. Dasque, Emmanuelle, « "Le festival est une incarnation du journal sur scène" », *Libération*, 5 novembre 1999, p39.

[759] Assayas, Michka, "Les mots de Moz", *Les Inrockuptibles* 1, 15 mars 1995, p54.

[760] Seul *Technikart* semble échapper à cette règle, probablement par sa préférence accordée à la musique innovatrice.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

un peu l'ensemble du milieu que l'on semble toucher : ils sont présentés comme l'incarnation même de cette musique, et leur bonne prestation (notamment sur scène, devant laquelle le public se presse comme dans un hommage) est interprétée comme une preuve de la validité actuelle du genre. Lors de la sortie d'un nouvel album studio en 1994, l'ensemble des rédacteurs de *Rock&Folk* sont appelés à donner leur avis. Car ce qu'il y a à juger alors, c'est plus qu'un disque, c'est un maître étalon, une référence indépassable qu'il est bon de visiter de temps en temps pour savoir comment ont évolué les goûts personnels face à un objet a priori immuable [762], pour faire entrer un bloc d'histoire dans l'actualité et relativiser cette dernière dans une vision globalisante. [763]

Libération possède lui aussi son groupe étalon avec The Cure, groupe qu'il a défendu depuis le début des années 80 et qu'il a accompagné dans la reconnaissance publique. Comme la plupart des groupes de cette époque, The Cure est un peu éclipsé au cours de la décennie suivante par de nouveaux artistes, mais le quotidien continue de les défendre : ainsi leur album de 1992, en plus d'être « ***remarquable*** », « renvoie une bonne partie de la relève noisy [le mouvement à la mode du moment] au rayon bricolage». On ne peut s'empêcher de lire derrière cette affirmation une adresse aux jeunes loups que sont *Les Inrockuptibles* (alors au sommet de leur gloire dans le petit monde de la critique et à la pointe des nouveaux mouvements musicaux, dont le noisy) qu'il ne compte pas laisser leur place aux « ***avant-postes de la critique rock*** » [764]. En parlant de leur groupe fétiche, les rédactions parlent en fait de l'état du rock en général, voire souvent d'elles-mêmes. Cette idée est d'ailleurs explicitée dans un article du même *Libération* à propos du groupe américain culte Pavement [765] : ce dernier est devenu ***« une sorte de valeur refuge dans un paysage musical constamment bouleversé par le passage de petites modes météoriques »***, le journaliste n'hésitant pas à énoncer que ***« tant qu'un groupe comme Pavement existera le rock aura encore un minimum de sens »***. [766]

[761] « ***Rock&Folk , on le sait depuis 1966, est le journal des Rolling Stones . La Maison. Prise d'assaut par le plus forcené de leurs fans équilibrés (ou le contraire) et son docteur en 1991, la rédaction de l'irréductible mensuel estime que Mick et Keith sont les plus grands, irréfutable argument que malgré moult sourires pincés mais entendus et pas moins de mines contrites faute de mieux, les plus jeunes de nos collaborateurs, qui piaffent à la porte de Demain, se sont résignés à ne pas vouloir défaire.*** » Soligny, Jérôme, "Marzipan & Mustard, *Playground*", *Rock&Folk* 377, janvier 1999, p77.

[762] Personne n'ose prétendre que les disques des Rolling Stones de cette époque sont importants, ni même qu'ils sont profondément distincts les uns des autres. C'est même pour cela qu'ils servent de maître étalon : ce sont globalement des disques d'une qualité égale, quasi monotone, qui sont jugés, donc ce qui ressort de l'impression rendue c'est surtout l'évolution esthétique du chroniqueur, ce qui lui permet de se juger hors de toute actualité (mouvement de mode).

[763] Manœuvre, Philippe, "The Rolling Stones, *Voodoo Lounge*", *Rock&Folk* 324, août 1994, p61.

[764] D'après les termes employés dans le dictionnaire du rock. Assayas, Michka, *Dictionnaire du rock*, 2000, s.v. "Presse rock," p1432-1441.

[765] Choix intéressant d'ailleurs car ce groupe *n'appartient* à aucun journal en particulier, toutes les rédactions lui ayant toujours porter un intérêt égal. Ce texte peut dès lors prétendre à une signification universelle.

[766] Bernier, Alexis, "Pavement reste de marbre", *Libération*, 17 mars 1997, p36.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

L'observateur de la presse musicale doit faire attention de ne pas confondre ces groupes étalons avec les groupes maisons. Si cette deuxième catégorie est aussi une façon pour les rédactions d'affirmer leur identité, le rapport qui se crée entre artiste et journaux est différent. Alors que le groupe étalon est de l'ordre du lien amical (si l'un va bien l'autre aussi), le groupe maison [767] fait plutôt partie d'une sorte de tableau de chasse. L'important ici est, pour la rédaction, de rappeler au lecteur que l'artiste en question a été découvert en premier lieu par ses journalistes, et que la concurrence n'a pu que suivre son mouvement. *Libération* aime ainsi rappeler, au sein de chaque article consacrée à la chanteuse PJ Harvey, qu'elle a été « ***révélée par ce journal*** ». [768] Le principe du groupe maison repose principalement sur la notion de pari : une rédaction s'entiche d'un parfait inconnu, et parie sur son potentiel (souvent plus créatif que commercial) en lui prêtant un intérêt soutenu. Si la gloire finit par toucher ce nouvel artiste, elle se répercute automatiquement sur ses « découvreurs ». La difficulté est donc de trouver le personnage principal avant tout le monde. A ce jeu, les journaux anglais sont les plus forts, comme nous l'avons vu précédemment. Il faut savoir frayer à travers l'actualité évidente, rapportée par tous, et s'enthousiasmer seul. Avec les risques que cela comporte vis-à-vis de la concurrence qui se fera une joie de relever les erreurs effectuées. [769]

D'autant que la pratique est dangereuse : à trop vouloir marquer son identité, on risque d'y être enfermée. *Les Inrockuptibles* sont ainsi associés à une conception du rock lettrée, à l'image de la musique des Smiths. On sent à leur lecture qu'ils ont une certaine répugnance originelle pour ce qui est rock physique (donnant la primauté à l'énergie au détriment de la subtilité) [770] : c'est toujours avec l'étrange sentiment du pêcher défendu que sont consacrés des articles à des artistes plus musclés. Ainsi, lire dans les pages des *Inrockuptibles* une éloge au groupe de hard-rock AC/DC (qui n'est pas un parangon de finesse) reste incongru pour le lecteur, qui ne sait jamais si ces lignes sont le fruit d'un

[767] Terme employé par *Libération* à propos des cultissimes (comprendre très peu connus du public mais supportés par la rédaction en question) Idaho. Péron, Didier, "Idéal Idaho", *Libération*, 3 mai 1997, p32.

[768] Romance, Laurence, "Filles de fer", *Libération*, 4 juin 1992, p39-40.

[769] Par exemple, le deuxième album de Tricky (le premier ayant été un succès critique et commercial) est annoncé par *Les Inrockuptibles* comme « ***visionnaire*** », et son auteur qualifié de « ***peut-être génial*** ». Il sera pourtant beaucoup plus mal accueilli que son prédécesseur, et son successeur sera un échec reconnu. Ce qui permet à *Rock&Folk* de trancher : ça apprendra à certains critiques de « ***s'enthousiasmer comme des gamins*** ». Robert, Richard, "L'âge des cavernes", *Les Inrockuptibles* 80, 20 novembre 1996, p17 et Volume, Johnny, "Tricky, *Pre-Millenium Tension*", *Rock&Folk* 352, novembre 1996, p64.

[770] Les choix rédactionnels appuient cette idée : la sortie d'un album solo de John Frusciante, guitariste des Red Hot Chili Peppers, groupe éminemment « physique », est l'occasion pour le journal de marquer sa différence avec la majorité de la presse rock. Les Red Hot Chili Peppers font la quasi unanimité, critique et publique, alors que les œuvres solo de son guitariste sont au mieux jugées comme un « bilan psychiatrique » à ne pas mettre entre toutes les oreilles. Les Inrockuptibles font le choix de supporter l'album solo difficile alors qu'ils font l'impasse sur la carrière de Red Hot Chili Peppers ne répondant pas aux critères contemporains du journal – qui s'ouvrira néanmoins plus tard aux productions du groupe. Ce qui peut être interprété comme une façon de marquer sa différence – et donc son identité. Deschamps, Stéphane, "John Frusciante, *Niandra lades and usually just a T-shirt*", *Les Inrockuptibles* 1, 15 mars 1995, p56.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

véritable amour caché au sein de la rédaction ou d'un exercice d'écriture ironique. [771] Une rédaction peut ainsi se retrouver piégée par l'image qu'elle s'est construite.

L'unanimité contre la censure

L'important dans un secteur de presse assez ramassé et au lectorat limité est donc de se faire une place parmi ses concurrents en occupant sensiblement le même terrain tout en se différenciant d'eux. Tout est sujet à possibilité de marquer son individualité, si bien que l'unanimité des avis (à ne pas confondre avec l'unanimité d'intérêts, comme nous l'avons déjà vu) reste un phénomène assez rare. [772] Il n'existe finalement qu'un seul sujet qui rassemble les troupes de la rock critique : la censure. Deux affaires vont notamment mobiliser l'ensemble de cette presse : celle de la mise en examen du groupe de rap NTM pour propos outrageants envers la police et la censure par le Conseil d'Etat du film *Baise-Moi*. [773]

En juillet 1996, les membres du groupe NTM donnent un concert à Toulon pour protester contre l'élection du Front National à la mairie. Ils y interprètent le morceau *Police*, ce qui provoque un dépôt de plainte des agents présents dans la salle. Les deux rappeurs sont condamnés en novembre à 300 000 francs d'amendes, six mois de prison avec sursis (dont trois ferme) et surtout à l'interdiction ***« d'interpréter la profession de chanteur de variétés pendant six mois »***. Même si la peine est réduite en appel à 50 000 francs d'amende et deux mois d'emprisonnement avec sursis, l'affaire judiciaire déclenche une forte réaction médiatique. La presse musicale monte au créneau en relevant notamment que le dernier précédent judiciaire touchant ainsi des musiciens remonte au XIXème siècle. [774] Du coup, les propos des accusés trouvent asile dans ces magazines, qui en font les nouveaux héros du milieu rock : en relevant que les NTM sont l'écho de la violence de la rue, qu'ils n'ont pas su respecter les règles du jeu de la célébrité [775] , la presse spécialisée fait de ces deux rappeurs l'expression d'une rébellion à

[771] Viviant, Arnaud, "Highway to Doinel", *Les Inrockuptibles* 235, 21 mars 2000, p26-27.

[772] Trois véritables cas sont recensés (sur un certain laps de temps) au cours des années 90 : ceux de REM, de Nirvana et de Radiohead. Beauvallet, JD, "Computer world", *Les Inrockuptibles* 140, 25 février 1998, p16-21.

[773] La réaction est d'autant plus forte que la censure politique en France est des plus rares : elle a connu jusque sous Pompidou un rôle actif (rien que dans le rock, interdiction de nombreux festivals dont celui de Paris en 1969 obligé de se dérouler à Amougies en Belgique), pour se relâcher avec le libéralisme giscardien. Mais au sein de la société de consommation, société libérale fondée sur la liberté d'expression, la censure qui est censée ne plus exister prend des formes plus sournoises, notamment en ce qui concerne les médias touchant le grand public (cinéma, télévision, radio). Elle peut prendre la forme d'une interdiction d'accès à la consommation selon des critères d'âge, mais se présente plus généralement sous un aspect financier (amendes, taxes d'exploitation élevées, refus de subventions). D'où la spécificité de ces deux affaires qui ont échappé à la règle de l'autocensure (les artistes la pratiquent pour ne pas avoir à subir de telles restrictions empêchant la rencontre avec le public).

[774] Dupuy, Gérard, "Casser du miroir, Editorial", *Libération*, 16 novembre 1996, p2 et Simonnot, Dominique, "Un jugement stupéfiant de sévérité", *Libération*, 16 novembre 1996, p2.

[775] Jorif, Sylvia et Gangnet, Julien, "L'adversaire", *Technikart* 42, mai 2000, p32-35.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

l'autorité que le rock ne sait plus dire.

Le deuxième cas de mobilisation va renforcer cette remise en cause concrète du caractère subversif du rock. Le film *Baise Moi*, adapté par Virginie Despentes d'après son propre roman – lui-même sulfureux – avec l'aide d'une ancienne actrice de films pornographiques, Coralie Thrin Thi, sort sans encombre dans les salles de cinéma françaises le 28 juin 2000. Le 2 juillet, le Conseil d'Etat désavoue le Ministère de la Culture et décide de censurer le film en le classant X. Le film devient alors un symbole de la liberté d'expression et sujet à débats populaires et intellectuels. La presse musicale soutient le film contre la censure, et profite de l'occasion pour situer sur cette question les titres de la presse française et ainsi se différencier des autres médias jugés comme progressistes. [776] En plus de se lever contre la censure, les magazines rock se repositionnent du côté du sulfureux, de l'interdit et du dangereux au sein de la société, ce que la musique rock ne leur permettait plus depuis les années 80.

L'éditorial du numéro de *Rock&Folk* suivant l'affaire appelle à soutenir les réalisatrices contre la censure. Ses rédacteurs considèrent qu'il est ici question des premières traces d'un futur culturel fait de ***« décisions unilatérales, ségrégationnisme communautariste, égalitariste, pédagogiste... »*** et déclarent en conséquence que ***« le sexe, encore et toujours, est la grande révolution à laquelle le rock' roll puisse participer »***. Même si l'article se poursuit en précisant qu'un film ne peut provoquer autant de « ***fracas de l'imaginaire*** » qu'un livre ou qu'une musique, [777] le lecteur comprend la part d'envie à son origine : que le rock soit encore capable de provoquer de telles réactions. Le rock a bâti nombre de ses mythes autour du thème de la censure, et ce depuis ses origines avec l'interdiction des télévisions américaines de filmer Elvis Presley au-dessous du bas-ventre. Une devise courante dans le monde du rock [778] prétend même que *lorsque c'est interdit on sait que c'est bien*. Les années 90 n'échappent pas à cette règle : *Rock&Folk* considérera la techno « ***officialisée par les censeurs*** » en 1996. [779] La presse spécialisée ne peut que reconnaître que le rock lui-même n'a plus directement affaire avec la censure : il n'est plus jugé comme subversif, et est au mieux capable d'accompagner la subversion (par la présence musicale dans le film, mais aussi par la présence dans les pages de *Rock&Folk* des confessions ultérieures de l'auteur du brûlot sur les raisons autobiographiques de son film [780]). La presse rock doit négocier concrètement ce changement de statut : soit elle reste sur la conception

[776] *Technikart* relève ainsi que la presse de gauche (*Le Nouvel Observateur* principalement) se révélait ainsi plus réactionnaire que la presse de droite face à ce cas précis. Williams, Patrick, "Poubelloscope, Baisons-les", *Technikart* 45, septembre 2000, p80.

[777] Manœuvre, Philippe et Bru, Cédric, "Edito, Baisés", *Rock&Folk* 396, août 2000, p3.

[778] Rappelée Manœuvre, Philippe, "Edito", *Rock&Folk* 402, février 2001, p3.

[779] Officialisée comme faisant partie de la grande confrérie du rock, comprise comme l'ensemble des phénomènes ou objets culturels au potentiel suffisamment subversif pour être dénoncé par les autorités sociales. Coroller, Valérie, "Bilan Techno Cocoricouac", *Rock&Folk* 349, septembre 1996, p7-8.

[780] Despentes, Virginie, "Je sais pas quoi dire", *Rock&Folk* 402, février 2001, p76-79.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

originelle du rock en oubliant le caractère subversif qui en fait partie, et ne s'occupe pas de ces affaires, soit elle accepte une nouvelle définition de la chose rock hors des seules limites musicales, et peut s'intéresser à ces sujets. C'est ainsi que pendant ces affaires deux rappeurs et deux cinéastes paraissent bien plus rock que l'ensemble des groupes brandissant des guitares.

La presse rock ayant finalement plus d'intérêt par son rôle d'identification que par son rôle informationnel, chaque titre use de diverses techniques pour bien marquer sa singularité. Son nom doit devenir une marque identifiable [781] que l'on peut accoler sur des artistes spécifiques dont on réclame la découverte. Cette concurrence constante entre les grands titres n'est dépassée qu'en de rares occasions : seule la censure est capable de réunir les rédactions au sein desquelles la volonté de se singulariser permet de faire preuve de mauvaise foi à l'égard de chefs-d'œuvre reconnus par tous, et notamment par le public.

d. Réagir aux choix du public

Le retour de bâton critique

Radiohead est un groupe auréolé d'une reconnaissance publique et critique quasi unanime. Un tel fait est très rare, mais il est encore plus rare qu'il dure longtemps. La critique ne peut se satisfaire d'un seul groupe, même si celui-ci aime expérimenter. Sur l'exemple de leurs confrères britanniques, les critiques rock français pratiquent la mise au bûcher des icônes qu'ils ont eux-mêmes peintes. Le processus est tellement établi qu'il est dénoncé à l'avance [782] . L'unanimité n'est pas une valeur rock, mais le déboulonnage des statues l'est, au point que plus personne ne s'en émeut dans la profession. Les raisons en sont simples, et d'ordre économique : les journaux doivent présenter aux lecteurs des nouveautés incontournables (qui remplacent les anciennes) pour que ceux-ci ressentent l'obligation de se tenir informés (en achetant les dernières éditions des magazines en question) afin de ne pas rater LE disque qui fera oublier tous les autres. On vend au lecteur des informations pour découvrir le nouveau Radiohead, puisque l'original lui est présenté comme ne répondant plus aux critères qui l'ont fait aimer. C'est que les effets de mode connaissent une rapidité accrue dans les années 90 : les nouveaux mouvements musicaux passent de plus en plus vite de leur émergence dans l'underground à leur reconnaissance par le grand public. Lorsque ce dernier stade est atteint, le retour de bâton critique ne se fait pas attendre : les journalistes s'étant concentrés sur le phénomène dès ses premiers mois, le tour de la question est rapidement fait et l'acceptation du genre par la masse consommatrice ne peut se faire que dans une déperdition de la recherche originelle. Les réputations des groupes se font et se

[781] Des autocollants précisent ainsi sur certains disques qu'ils sont « ***écoutés et approuvés par Les Inrockuptibles*** »

[782] Un journaliste parlant justement à propos de Radiohead de l'imminent retour de bâton qui va s'abattre sur le groupe, puisque celui-ci constitue « ***le jeu préféré de la critique*** ». Cuesta, Stan, "Rééditions : Radiohead, *My iron lung*", *Rock&Folk* 381, mai 1999, p84.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

défont ainsi de plus en plus rapidement dans les pages de la presse spécialisée. [783]

Autre explication du phénomène : le critique a un accès quasi illimité à la production discographique. Il a la possibilité d'écouter des dizaines de disques différents, d'essayer des groupes inconnus grâce aux arrangements entre maisons de disques et organes de presse. Il y a en effet plus de chances qu'un journaliste parle d'un disque si celui-ci lui parvient gratuitement dans sa boîte aux lettres accompagné d'un dossier de presse que s'il doit le découvrir par ses propres moyens au sein d'un mur de nouveautés payantes. Ainsi, le chroniqueur est plus sensible que l'auditeur moyen [784] aux changements, à la nouveauté.

Ajoutons à cela l'idée répandue chez les exégètes du genre que le rock appartient à l'avant-garde, et que de ce fait il doit refuser le surplace et chercher à toujours aller de l'avant, à expérimenter. On comprend dès lors pour quelle raison un artiste précédemment encensé peut être renié : à moins que celui-ci ne soit capable de se réinventer à chaque nouvelle production [785] , l'effet de nouveauté qui joue à l'origine en sa faveur s'évanouit naturellement, et le critique se retrouve face à un artiste qui ne le surprend plus et donc ne s'inscrit plus dans sa logique de progression nécessaire de la musique : il fait alors part de sa déception à ses lecteurs.

Une explication est formulée avec l'exemple de PJ Harvey découverte fièrement par *Libération*. Le même journal fait preuve de réticences à propos de son second album, l'accusant de surplace, de similarité trop marquée avec son premier effort. Il est plus difficile de satisfaire la critique lorsque celle-ci a loué vos débuts : le journaliste ose alors avouer que l'effet de surprise connaît un rôle dans la réception des disques proposés. Lorsqu'un premier disque inattendu est reçu avec jouissance, voire dans ce cas précis ***« avec une extrême complaisance mortifiée, le retour de bâton en [devient] inévitable. »*** [786] Ce que les artistes reprochent aux critiques, n'est donc pas imputable à leur versatilité, mais à leur politique éditoriale. Le jugement de la presse spécialisée est en effet soumis à une recherche éperdue de la nouveauté qui lui impose de déboulonner toutes les statues qu'elle édifie. [787]

[783] Le groupe Oasis, par exemple, passe du statut d'inconnu à celui de fierté retrouvée de la scène anglaise en six mois. Ses jeunes leaders sont propulsés à la tête des charts anglais dès leurs premières chansons, mais se savent, malgré leurs déclarations arrogantes, dans une position périlleuse. Le risque majeur étant de voir leur carrière limitée à ce coup d'essai en forme de coup de maître, et de ne pas réussir à confirmer avec leur deuxième effort. Les représentants du groupe, dans la conscience de la brièveté accrue du rock-business, sont obligés d'accepter ses règles du jeu et notamment sa vitesse. Mais ils en assument aussi la jouissance de l'instant – même si les conséquences d'une telle décision peuvent être fatales : « ***N'importe comment, si je dois me planter, je me planterai. Alors à quoi bon lever le pied ? Je suis là pour m'éclater, j'ai formé un groupe de rock dans ce seul but. Maintenant, si Oasis doit finir dans le mur, alors je crèverai en même temps que le groupe. Et si crash il doit y avoir, alors ce sera le plus beau crash de tous les temps.*** » Tellier, Emmanuel, "Fric-Frac", *Les Inrockuptibles* 61, décembre 1994, p56-62.

[784] Qui lui hésite à consacrer une partie de son budget limité à une œuvre inconnue.

[785] Ce dont s'est révélé capable Radiohead, ce qui explique la longue unanimité autour de son cas.

[786] ***Renault, Gilles, "PJ Harvey : retour de sécheresse", Libération, 9 juin 1993, p44.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Les lecteurs n'ont dans leur grande majorité pas un accès aussi vaste que les chroniqueurs à la musique [788], et se révèlent en conséquence moins sensibles à l'attrait de la nouveauté. Ils apprennent à apprécier les quelques disques qu'ils achètent dans l'actualité pour leurs qualités autres que novatrices, et si se crée un processus d'acquisition émotionnelle – qui tend à accorder l'audition et les sentiments de l'auditeur, de sorte à transformer la musique en repères personnels –, ils apprennent à apprécier suffisamment la musique du disque pour être ravis de rencontrer lors du second volume édité un monde familier – alors que la plupart des critiques rejettent les seconds albums comme autant de redites du premier. Les auditeurs non professionnels sont ainsi fidèles à leurs groupes élus, et peuvent se révéler des plus prompts à réagir aux changements soudains d'opinion des chroniqueurs. *Rock&Folk* et *Les Inrockuptibles* dédient quelques pages à ces réactions : elles alternent défense des groupes incriminés par les professionnels, dénonciation des effets de mode [789], des oublis et incohérences [790], bref du fonctionnement de la critique. Dans la plupart des cas, ces missives restent sans suite, les remises en cause des choix rédactionnels n'ayant que peu d'effets. Seules les propositions constructives (des aiguillages vers des sujets de chronique) semblent pouvoir connaître de suites. [791]

Phénomènes de masse et réévaluations

La critique ne vit en effet pas hors du monde culturel commun. Elle est confrontée elle aussi à la musique imposée à tous par le choix du plus grand nombre, aux succès commerciaux du moment diffusés sur les ondes radios, à la télévision ou dans les lieux de l'espace public. [792] Elle peut alors se rendre compte que sont mis en avant des artistes qu'elle avait rapidement évacués de l'actualité. Il existe ainsi des configurations dans lesquelles les rédactions sont obligées de céder leurs pages à des artistes qui ne les

[787] Phénomène toutefois plus complexe qu'il n'y paraît puisqu'il doit être géré en parallèle avec celui de la politique des stars (présentée dans Partie II, Chapitre 4, Point b).

[788] Ceci étant financièrement très coûteux. Du moins sur la période étudiée, l'arrivée récente en France de l'Internet haut débit et le développement des réseaux Peer To Peer ayant tendance à changer la donne sur ce point en favorisant l'accès gratuit à la musique.

[789] Un lecteur veut défendre le groupe Guns N'Roses tout en sachant que c'est à la mode de leur cracher dessus. Courrier des lecteurs, "Fuckin' Axl de Brest", *Rock&Folk* 337, septembre 1995, p92

[790] Un autre rappelle que l'on en peut condamner un groupe actuel comme Oasis pour ses frasques alors que pour les mêmes faits les Rolling Stones des années 60 sont célébrés. Courrier des lecteurs, "Soleil", *Rock&Folk* 342, février 1996, p88.

[791] La chronique du disque des Dodgy précise que celle-ci existe suite à l'insistance des lecteurs. Deluermoz, Cyril, "Dodgy *Homegrown*", *Rock&Folk* 335, juin 1995, p65.

[792] Une fois encore, rappelons que la distinction entre ce qui appartient au domaine du rock et ce qui n'y appartient pas (la variété, la musique destinée aux pré-adolescent(e)s), est une donnée déjà prise en compte dans ce qui va suivre. Seule ici est retenue la musique que l'on peut qualifier de rock selon les critères précédemment établis.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

enthousiasment pas ou peu. Si un groupe est au centre de l'actualité (par l'intérêt qui lui est porté par d'autres journalistes ou par l'effort promotionnel de sa maison de disques), même si l'avis donné est négatif, il faut l'exprimer pour marquer son rapport à l'actualité et sa position face à la concurrence. Si pareillement un groupe rencontre son public (qui est aussi un public potentiel pour ces magazines), la presse se met à lui consacrer des articles, alors qu'elle ne les aurait peut-être pas privilégiés sans ces raisons extérieures .

Pour prendre un seul exemple, citons le cas déjà évoqué du groupe brit pop Oasis. A l'aune des grands groupes de l'histoire, leur qualité musicale ou (encore pire) littéraire est quasi nulle. Même en se limitant aux années 90, leur œuvre supporte mal la comparaison avec un groupe comme Nirvana : aucune réflexion générationnelle n'est extirpable de leurs textes. Pourtant le groupe est ***« l'incontournable phénomène culturel et commercial de l'époque »***, celui auquel nul ne peut échapper – notamment en Angleterre –, malgré des manques de qualités reconnus mais tus. Tus parce que Oasis est la marque la plus évidente, en sa période de gloire (1994-1997), que ***« c'est d'abord le public qui fait le succès d'un groupe et [que] ce mode de scrutin populaire ne souffre aucun arrangement, aucune manipulation. »*** Le fait est là : Oasis plaît ***« dans des proportions phénoménales - des millions de disques vendus, des centaines de milliers de fans aux concerts, une extraordinaire exposition en radio »*** - qui imposent aux journalistes de suivre le mouvement. [793] Il apparaît, sous l'éclairage de ce cas, que les artistes au succès public incontournable sont le plus souvent approchés en tant que phénomène – et non en tant que musiciens – par la presse sommée de courir après les wagons. [794]

Le traitement du cas Johnny Hallyday dans ces magazines spécialisés est ainsi exemplaire. Il n'existe que deux possibilités : ou une négation pure et simple de son existence – ses disques ne sont jamais chroniqués ; son actualité n'est jamais relayée sinon en des fragments placés sous le signe de l'ironie –, ou une mesure du gigantisme du personnage et de ses shows – l'individu n'est envisagé qu'en tant que mythe, qu'en tant que phénomène populaire, très rarement en tant que musicien [795] ; ses concerts sont mesurés à l'aune de l'exploit technique plus que de la qualité musicale [796] . Soit on

[793] Le journaliste français révèle ainsi que, « ***en privé, les journalistes britanniques ne se gênent pas pour charrier les "qualités" d'écriture de l'aîné des Gallagher, mais sur le papier ces plumes prétendument acerbes se transforment vite en outils de propagande pro-Oasis . Normal : le public est friand de tout ce qu'on écrit (de favorable) sur son groupe idole. Tout ça rappelle un peu l'histoire de l'empereur qui parade entièrement nu devant ses ouailles silencieuses. En 96, Liam Gallagher pourrait péter dans son micro que tout le monde trouverait ça fan-tas-tique. Il ne s'est d'ailleurs pas gêné pour le faire à la récente cérémonie des MTV Awards***. » (et suivants) Tellier, Emmanuel, "L'impair Noel", *Les Inrockuptibles* 72, 25 septembre 1996, p16-19.

[794] « ***Dans les journaux, il n'est plus du tout question des disques d'Oasis . Souvent, il n'est même plus vraiment question d'Oasis. Ce qui passionne, désormais, c'est le phénomène: l'argent, les chiffres de ventes, la Rolls Royce de Noel.*** » Ou encore « ***Le vrai héros de l'histoire, ce n'est plus Oasis, mais la popularité d'Oasis - et l'effet considérable de cette popularité sur le peuple britannique***. »

[795] Les commentaires risqueraient alors d'être assez négatifs, le personnage ne répondant pas exactement aux critères de la critique spécialisée. Cf. Allouche, Jean-Luc, "Sang show", *Libération*, 16 septembre 1999, p40.

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

n'aborde pas le sujet, soit on évite les sujets qui fâchent – la qualité musicale selon les références de la critique : le phénomène populaire est tel qu'il apparaît intouchable. La presse spécialisée préfère considérer qu'il n'appartient plus au domaine du rock pour ne pas avoir à le prendre en compte. Les phénomènes culturels de masse ne plaisent pas toujours aux journalistes, mais ces derniers doivent en rendre compte s'ils appartiennent sans contestation au milieu rock. [797] Or la critique rock n'aime pas suivre les mouvements musicaux, et non les devancer (ce qui est facilité en France par la simple observation des phénomènes en cours aux Etats-Unis ou en Angleterre et l'estimation de leur capacité d'acclimatation à l'hexagone [798]).

L'autre source d'influence directe s'exerçant sur les journalistes, c'est celle des artistes célébrés par leurs pairs. Madonna revenue au sommet de sa popularité entreprend la production de son nouvel album sous l'égide d'un musicien français, et c'est l'ensemble de la presse musicale qui ouvre ses pages au dénommé Mirwais. [799] Sans cette participation, il n'est pas évident qu'autant d'attention lui aurait été consacrée. Mieux encore, lorsque Daft Punk sort son deuxième album, sa côte de popularité critique est à son maximum : tout le monde est encore sous le choc de son premier album, *Homeworks*, et ceux qui sont passés à côté lors de la sortie de ce dernier (*Les Inrockuptibles* notamment) ne veulent pas reproduire la même erreur. Or les jeunes artistes techno déboulent sur la scène médiatique avec des références culturelles à l'opposé de tout ce qui faisait autorité dans la culture rock classique. Ce sont alors toutes ses certitudes critiques que le journaliste rock typique doit remettre en question [800] . Il est obligé de

[796] Armanet, François, "Editorial, Bête de scène", *Libération*, 4 septembre 1998, p3.

[797] Le rap-metal de Limp Bizkit n'est par exemple pas un genre très apprécié par les professionnels, qui le trouvent trop facile et inconséquent. Mais comme ce dernier est devenu un véritable phénomène de société aux Etats-Unis, obligation est faite d'y consacrer un article. Romance, Laurence, "Le show Bizkit", *Libération*, 30 août 2000, p36.

[798] Le triomphe populaire d'un chanteur country aux Etats-Unis ne présageant évidemment en rien de son succès en France. Il y a des notions de folklore à prendre en compte. Par exemple, Philippe Manœuvre a pu précéder l'explosion discographique française des Guns N'Roses (qui jouent du hard rock) en 1992 en relayant l'engouement dont ils étaient déjà l'objet aux Etats-Unis.

[799] Dont on redécouvre l'existence en fait, puisqu'il faisait partie du groupe Taxi Girl au début des années 80. In Eudeline, Patrick, "Mirwais, La vie en rock", *Rock&Folk* 394, juin 2000, p35.

[800] « ***Tentons de nous mettre dans la peau du rock-critic typique. Il vénère le Velvet et les Stooges , a beaucoup défendu les Clash , Elvis Costello et REM . Ses souffre-douleur favoris, son idée du purin sur terre : l'italo-disco, Puff Daddy , Abba , Patrick Juvet, Bronski Beat et, surtout, Madonna ... Imaginez dès lors le problème que rencontre aujourd'hui le critique musical (installé, trentenaire) à qui on explique que tous ces artistes précités, la Ciccone en tête, apparaissent actuellement moins ringards que ce vieux casse-bonbon de Lou Reed . Il raillait Madonna, ses petites culottes et sa "dance de supermarché". Il découvre aujourd'hui qu'elle a toujours travaillé avec des sonorisateurs bétons et que son nouveau Music fout tout le monde sur le cul. Le voilà dans la situation du bourreau s'apercevant après un millier d'exécutions que les personnes qu'il a zigouillées pour hérésie avaient raison : la terre n'est pas plate. De quoi perdre la boule. Face à One More Time , que peut-il statuer ? Aïe. Il va lui falloir courir après un phénomène qui le dépasse largement.*** ». Sabatier, Benoît, "Comme un ouragan", *Technikart* 47, novembre 2000, p36.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

réévaluer des artistes qu'il avait jusque-là sinon méprisés du moins ignorés, pour espérer comprendre le discours et la musique du groupe techno. Il doit s'adonner, contraint et forcé par l'évolution des normes musicales, au jeu de la réévaluation. Retourner dans le passé du rock et ses certitudes, et les remettre en cause. Se créer une nouvelle grille de lecture plus adaptée au présent, à ses nouvelles références. Se convaincre que, contrairement à ce qu'il avait toujours pensé, il existe une certaine qualité dans la musique de Madonna [801] ou dans le easy-listening, que ces musiques méprisées pouvaient cacher des trésors qui dépassaient la banalité d'une production rock classique. C'est ainsi l'ensemble de la presse rock qui est obligé de remettre en question ses goûts pour s'adapter aux nouvelles formes musicales.

Un rôle pédagogique

Ce retour sur le passé peut être imposé par le présent, mais il peut aussi être imposé au présent. Face à des phénomènes culturels dont elle n'est pas à l'origine, la presse rock peut indiquer le chemin des styles musicaux similaires plus en accord avec ses choix. Le mouvement néo-punk par exemple, qui connaît un certain succès populaire au milieu des années 90, laisse ainsi dans un premier temps perplexe les critiques : la musique proposée ne leur parait être qu'une simple resucée des formules inventées par le mouvement punk original de 1976. La première réaction des professionnels est de se moquer de ce phénomène qui ne peut séduire que des incultes, et de se draper dans une position de mépris esthétique envers le présent. [802] Le problème étant que cela peut conduire à une fracture au sein du public rock, entre ceux qui connaissent l'histoire de cette musique et sont réfractaires envers toute production actuelle rappelant le passé (les vieux auditeurs, les critiques) et ceux qui savourent la musique sans réflexion ni considération historique (les jeunes auditeurs, le public lambda). La distance entre la critique et le public risque alors de devenir plus béante encore, sur l'exemple des séparations qui peuvent exister à propos des « retours de bâton » de la première. Le ton professoral que peuvent alors employer les chroniqueurs peut même conduire à l'effet inverse de celui désiré, et rebuter le jeune public qui ne veut pas être embêté avec ces « références de vieux ». La critique est consciente des limites de cette position, puisqu'il lui arrive de s'en excuser [803] . C'est pourquoi elle essaye en règle générale

[801] Notamment celle d'avoir su sentir les nouvelles tendances**.** Sabatier, Benoît, "Le révélateur, Madonna, idole 2000", *Technikart* 39, février 2000, p10.

[802] Le premier album d'Elastica est ainsi considéré par *Les Inrockuptibles* comme un « ***disque vieux pour jeunes*** », car n'offrant que des chansons calquées sur le modèle des compositions punk originales (des procès pour plagiat auront d'ailleurs lieu). Le chroniqueur se pose la question de la raison d'être d'un tel disque : une « ***célébration joviale pour vieux cons nostalgiques et jeunots illettrés ?*** », avant de reconnaître que le disque demeure malgré ces réserves agréable. Ce qui peut suffire à l'amateur de musique déchargé des considérations historiciennes interdisant les redites. Beauvallet, JD et Tellier, Emmanuel, "Les pétroleuses", *Les Inrockuptibles* 1, 15 mars 1995, p26-29.

[803] On a ainsi pu lire dans les pages courrier des *Inrockuptibles* un retour de Michka Assayas sur un des ses articles pour s'excuser d'avoir pris « la posture du vieux con ». Assayas, Michka, "Ping Pong, Cher Billy Ze Kick", *Les Inrockuptibles* 65, 10 juillet 1996, p8.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

d'accompagner ses « leçons d'histoire » d'interrogations sur les raisons pour lesquelles le néo-punk, pour garder le même exemple, réussit à toucher le grand public des années 90 alors que son modèle, d'une qualité supérieure parce que réellement innovant, rebutait la majorité des auditeurs des années 70. [804]

Il existe un deuxième réflexe plus constructif, qui se donne pour mission d'indiquer justement à ce public quelles sont les références des groupes actuels afin qu'il puisse comparer l'original à la copie. Le critique prend alors la posture du vieux sage et explique à la jeune génération que l'excitation qui est sienne s'inscrit dans un mouvement historique dont la connaissance peut apporter encore plus de jouissance. Ce type d'opération connaît généralement deux types d'origines : soit la vitalité de la scène actuelle amène l'écriture d'un article consacré aux références de celle-ci [805] ; soit le retour dans l'actualité (via la sortie d'un nouveau disque ou d'une compilation [806]) d'un artiste ancien est introduit par une mise en lumière de sa liaison avec la scène actuelle [807] . Même si en certains cas la manœuvre est saluée dans les pages courrier du magazine [808] , la véritable portée de ces actions parait limitée aux journalistes eux-mêmes, qui reconnaissent que ces problèmes d'historiens ne doivent que moyennement intéresser la majorité du public des jeunes groupes à l'origine du phénomène. [809]

Dans la course à la découverte du succès public, la critique semble s'être donnée un rôle secondaire. Plutôt que de prédire ce qui va vendre (chose dont elle se révèle globalement incapable), elle préfère souligner ce qui devrait vendre, sur le critère non pas de ses seules préférences [810] mais sur celui de la meilleure option offerte dans le genre de ce qui se vend actuellement. [811] Tel semble être le rôle que la critique s'est donnée

[804] La raison semble en être le triomphe du grunge qui a habitué les oreilles du grand public à un son agressif, fait comprendre que cette musique avait un potentiel commercial aux maisons de disques, et diffusé les idées du punk de 1976. Roy, Frank, "Green Day ; fils de punk", *Rock&Folk* 339, novembre 1995, p22-32.

[805] Au moment de la vague grunge, *Rock&Folk* consacre un article au groupe de hard-rock des années 70 Black Sabbath dont le son se retrouve dans la plupart des productions du moment. Cf. Roy, Frank, "Black Sabbath, L'œuvre au noir", *Rock&Folk* 326, octobre 1994, p46-49.

[806] Remarquons au passage la réactivité des maisons de disques, elles aussi promptes à répondre aux nouvelles références des jeunes groupes en proposant assez rapidement des compilations des artistes cités et ainsi tirés de l'oubli. Réactivité due au fait que les opportunités d'avoir un écho dans la presse sont renforcées – alors que généralement les compilations ne rencontrent que peu d'enthousiasme critique (puisque se conjuguent le statut de référence du moment – sujet d'article potentiel – et une actualité discographique concrète – autre potentialité d'article).

[807] Le retour du groupe de rock progressif des années 70 King Crimson est présenté par *Libération* en liaison avec la scène néo-metal du moment. Dahan, Eric, "King Crimson, Robert Fripp frappe", *Libération*, 13 mai 1995, p27.

[808] Un lecteur remerciant le journal de lui avoir fait découvrir en Black Sabbath les origines de sa musique préférée, le grunge. Courrier des lecteurs, "Bat' Sabbath", *Rock&Folk* 327, novembre 1994, p88-89.

[809] « ***C'est comme Nirvana aujourd'hui : les mômes en ont rien à foutre de savoir d'où ça vient !*** ». Manœuvre, Philippe, "Jérôme Soligny, *Mes disques à moi*", *Rock&Folk* 304, décembre 1992, p21.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

face aux phénomène culturels qu'elle ne maîtrise pas : corriger les injustices du marché discographique.

Le rock ayant délaissé toute prétention sociale ou politique avec la reconnaissance de la fin de sa médiation de la rébellion de la jeunesse, la presse spécialisée ne pratique plus que l'autoréférence. Si rébellion il demeure, celle-ci prend acte dans le seul cadre esthétique : le rebelle rock est contre les artistes aimés de la majorité, le critique rebelle est contre ceux que l'ensemble de la profession vénère, ceci parfois au prix d'une mauvaise foi certaine. La presse doit pourtant attirer à elle un public nouveau, pour renouveler celui qui la délaisse ou augmenter ses chiffres de vente. Pour ce faire, elle doit couvrir les goûts de la masse, tout en permettant à son lecteur de formuler une distinction au sein de celle-ci, grâce à l'érudition (la connaissance des modèles originaux des succès du moment) qu'elle lui transmet.

[810] La critique est consciente que si le public est en un moment précis féru de hard rock elle aura du mal à lui imposer de la musique acoustique.

[811] Ce qui peut prendre la forme d'un renvoi vers les références anciennes du mouvement ou d'une mise en avant de ses initiateurs. Par exemple Soundgarden a été un des premiers groupes grunge, mais son succès originel fut moindre que celui de certains de ses suiveurs. La presse rock s'emploie alors de corriger cette injustice en le célébrant comme « challenger au sommet » en 1994. Romance, Laurence, "A feu et à Soundgarden", *Libération*, 8 avril 1994, p32.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

III. les enjeux économiques

7. Chiffres de ventes et sens critique

Le rock a pris conscience qu'il ne pouvait plus être le lieu de la médiation de la jeunesse rebelle. Il est devenu plus simplement la médiation de son désir de jouissance. La redéfinition de son identité trouve désormais des arguments dans le seul domaine esthétique (même si l'origine de ces rapprochements esthétiques – la techno – est le résultat d'amalgames sociologiques). Débarrassé de ses obligations socio-politiques, le rock se réfère désormais à lui seul, ce dont se fait l'écho sa presse devenu un média aux mains de spécialistes aux prétentions littéraires. Il demeure toutefois un élément survivant des problématiques contre-culturelles : le refus de reconnaître le rock comme appartenant à la société de consommation.

a. Différence entre choix critique et ventes publiques

Les choix critiques sont rarement suivis

Pour les producteurs de musiques, la presse rock a sensiblement le même rôle que la presse cinéma pour les producteurs de films, et probablement la même portée [812]. Les

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

reproches adressés à cette dernière lui sont ainsi souvent transposables, ainsi que la place qui lui est accordée : celle-ci devrait idéalement se limiter à faire se rencontrer public et artistes inconnus ou difficiles [813] – et à ne plus intervenir lorsque cette rencontre a eu lieu [814] . Ce schéma se concrétise effectivement en certains cas [815] , mais cela demeure plutôt une exception : en leur grande majorité les artistes réellement soutenus par la critique sont couronnés d'un échec commercial.

Cet état de fait n'est pas inconnu de la critique, mais elle ne peut rien faire d'autre que de crier son indignation et répéter son soutien à ces groupes. Au mieux peut-elle espérer influer sur son lectorat, puisqu'elle ne peut obliger le grand public à s'accorder sur ses choix. Les articles se succèdent donc, qui soit dénoncent un échec injustifié [816] , soit hurlent contre une réussite usurpée [817] . Les écarts sont souvent flagrants entre valeur critique et valeur commerciale : des artistes qui paraissent sans importance par la presse spécialisée se retrouvent consacrés par le public [818], ce qui laisse souvent les chroniqueurs stupéfaits de cette divergence d'opinions [819] . Il existe bien entendu des contre-exemples où les choix du public s'accordent avec la bienveillance critique [820] , mais la norme est plutôt l'opposition choix critique/choix public.

[812] L'influence directe de la critique sur les ventes de disques sont difficilement chiffrables : il faudrait pour cela que tous les acheteurs de disques remplissent un questionnaire où ils pourraient indiquer les raisons de leur achats. Mais la simple observation des charts et des listes de préférence critiques démontrent un certain manque d'adéquation entre les deux..

[813] Et à informer les maisons de disques sur les potentialités de ces derniers si elles ne le soutiennent pas déjà.

[814] Cette considération est notamment exprimée par le réalisateur Patrice Leconte dans l'affaire qui l'oppose aux critique : « ***je considère que la critique peut être très utile. Par exemple, dans le cas d'un filin comme celui d'Emmanuel Finkiel, Voyages, il n'y a rien à dire: c'est la critique qui permet de remplir une salle de 800 personnes là où sans elle il y en aurait probablement eu 50. Mais, pour le reste, dans ce qu'on appelle le «triangle des Bermudes» de la presse française, c'est-à-dire Libération, Télérama, le Monde , quels sont les films populaires de qualité qui y trouvent grâce? Aucun, jamais.*** ». Séguret, Olivier, "Leconte aux critiques: stop la violence," *Libération*, 25 octobre 1999, p36-37.

[815] L'artiste anglais Baby Bird a ainsi suivi la route idéale : ses albums indépendants ont d'abord suscité la curiosité de la critique, laquelle a mené à l'engouement du public et enfin à la signature avec une grande maison de disque (Virgin). Barbarian, "Comment Baby Bird prit son envol," *Libération*, 31 janvier 1997, p34.

[816] *Libération* trouve ainsi « révoltant » que le groupe californien Idaho, qu'il considère comme « ***magnétique*** », n'arrive pas à vendre ses disques. Bernier, Alexis, "Etats d'âme d'Idaho," *Libération*, 28 novembre 2000, p36.

[817] Le groupe de hard-rock Def Leppard est par contre reconnu comme un gros vendeur « ***malgré les recommandations de la critique*** ». Ducayron, Philippe, "Essieux les Anglais, Still British ?", *Rock&Folk* 298, juin 1992, p56-58.

[818] Le groupe Jamiroquai se retrouve ainsi au sommet des charts alors que personne n'aurait misé sur lui dans la profession. Dahan Eric, "La soul virtuelle de Jamiroquai", *Libération*, 3 décembre 1996, p35.

[819] Le même Jamiroquai étant unanimement reconnu comme un voleur par la critique (l'influence flagrante de Stevie Wonder n'est pas reconnue et précisée à ses admirateurs, ce qui s'apparente à un vol selon les critères critiques), tandis que le public le considère comme un génie. Meyer, Patrick-Olivier, "Super Jaimie", *Rock&Folk* 329, janvier 1995, p44-47.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Il semble que la critique spécialisée soit incapable d'apprécier ce qui est populaire, et inversement le public de célébrer ce qui est reconnu par les professionnels. L'écrivain anglais passionné de pop music Nick Hornby avance une explication structurelle. Il remarque que le public ne se retrouve que rarement dans les choix des chroniqueurs parce que ceux-ci préfèrent encenser les artistes difficiles. Ce choix s'explique par le fait que leur métier les oblige à écouter beaucoup de disques ***« qui, dans leur majorité, sont insipides et interchangeables »*** : dès lors ils réagissent avec excitation lorsque quelqu'un sort des sentiers battus, comme par exemple en proposant ***« un album qui promeut une tronçonneuse au rang d'instrument »*** [821] . Ce qui peut laisser plus perplexe l'auditeur lambda qui n'est pas noyé dans une pratique auditive exhaustive.

La question du goût est donc au centre du problème de l'adéquation entre critique et public. Elle se rapproche de celle de l'élitisme de la presse rock : elle n'apprécie que rarement ce qui est populaire pour préférer ce qui est difficile d'accès et demande une certaine culture. S'est instaurée ainsi au sein des rédactions spécialisées une sorte de *bon goût*, d'esprit de sérieux à découvrir dans la futilité du rock, qui empêche tout rapprochement avec le populaire. Une position qui peut se transformer en limite, par le risque de juger ou d'écarter a priori toute une frange de la production discographique pourtant digne d'intérêt. [822] Et ainsi de perdre tout rapport avec les consommateurs de musique rock. [823]

En conséquence de tout cela, la critique se pose des questions sur son utilité. Les groupes qu'elle encense ne vendent rien, et sont surpassés en chiffres de ventes par ceux qu'elle décrie. Si ses conseils ne sont pas suivis, à quoi sert-elle ? A simplement informer ses lecteurs sur les sorties discographiques du moment ? Si tel est le cas, elle est condamnée. Limiter le rôle de la presse spécialisée à de la simple publi-information revient à la positionner sur le même marché que les chaînes télévisées musicales comme MTV ou MCM. Or ses reportages couchés sur papier risquent de paraître « ***caduques*** » [824] face aux sons et aux images proposées. [825]

[820] L'Américain Ben Harper par exemple dispose en France d'un large public après avoir été soutenu par la presse locale, alors qu'il est beaucoup moins connu dans son pays d'origine. Cf. Daoudi, Bouziane, "L'art à part de Ben Harper", *Libération*, 14 février 1996, p34.

[821] Hornby, Nick, 31 Songs, Paris, Editions 10/18, 2004, p81-82.

[822] Sur la question du bon goût et du rock, se reporter à l'article reproduit en annexe (document 10).

[823] Rappelons encore une fois que lorsque nous employons le terme de public nous ne comprenons que le public rock, soit celui qui peut potentiellement être touché par les indications de la presse spécialisée. Si nous voulons parler du public au sens large, hors de la niche rock nous employons le terme de grand public.

[824] Manœuvre, Philippe, "Edito," *Rock&Folk* 312, août 1993, p3.

[825] On peut d'ailleurs rapprocher de la prise en compte de cette nouvelle concurrence l'augmentation du recours aux compilations CD offertes avec le magazine pour donner un aperçu auditif de ce qui est présenté dans ses pages.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

Le succès commercial n'est pas une fin en soi

La presse spécialisée aime à encenser ceux qui sont considérés comme anticommerciaux, ceux qui n'ont pas accès aux grands réseaux de diffusion [826]. Elle croie en une séparation nette entre l'artistique et le commercial, ou tout du moins en une supériorité de la première. C'est pourquoi elle est capable de consacrer une grande part de son attention à des artistes à l'importance commerciale relative [827], ou de les encourager tout haut lorsque ceux-ci font des choix artistiques les éloignant du succès populaire [828] .Les chroniqueurs sont tellement habitués à cette séparation entre leurs choix et les résultats commerciaux qu'il leur arrive d'exprimer leur étonnement lorsque l'un de leur poulain rencontre le succès [829]. Il faut d'ailleurs nuancer cette notion de succès lorsqu'elle est utilisée dans les pages de ces magazines. Prenons pour exemple la sortie du nouvel album de Cure en 1996 : le quotidien *Libération* y consacre sa couverture, et l'article qui parle de « ***sortie triomphale*** » a même pour titre « ***le couronnement de Cure*** » [830] .Le lecteur pourrait croire à un succès commercial, mais quelques mois plus tard il apprend qu'il n'en est rien. Le même journal publie un article où il parle des difficultés rencontrées par le groupe : l'album se vend mal, la tournée n'affiche pas complet, et le journaliste se demande si ce n'est pas l'heure du déclin [831]. Ce qui donne une idée de la distinction entre la notion de succès critique de celle de succès commercial.

Il apparaît au final que l'optique commerciale n'entre que peu en compte dans les avis émis sur la production discographique. Bien sûr, lorsque est évoqué le cas d'un artiste possédant déjà un public, la question peut être posée de savoir si son nouveau disque peut égaler les chiffres de vente du précédent. Mais pour ce qui est des artistes émergeant, les chroniqueurs se risquent rarement à un pronostic en chiffre. Ils se contentent de juger la seule qualité artistique, en délaissant la question du potentiel

[826] Les groupes qui ne sont pas diffusés sur les grands réseaux télévisés ou radiophoniques, donc présentés au grand public. Le problème se pose par contre avec les chaînes musicales citées plus haut : même la musique jugée anticommerciale y possède un créneau de diffusion, généralement nocturne. Preuve que 1) les chaînes de télévision musicales peuvent effectivement entrer en concurrence avec la presse rock ; et que 2) le terme de musique anticommerciale est inapproprié puisque cette offre répond à une demande, donc à un public, et est donc susceptible d'être rentabilisée.

[827] Ainsi de Tricky : son premier album trip hop lui a apporté une réputation de petit génie musical, mais celle-ci est bien supérieure à ses ventes réelles de disques. Bernier, Alexis, "Tricky tourne la page trip-hop," *Libération*, 6 novembre 1996, p31-32.

[828] Le même Tricky, suite à la reconnaissance de son premier opus, décide ainsi de sortir un deuxième effort sous un autre nom, Nearly God, sous les applaudissements de la critique. Coroller, Valérie, "Nearly God," *Rock&Folk* 346, juin 1996, p68.

[829] Il est fait par exemple mention d'un « ***succès inattendu*** » à propos du groupe Garbage et de son alchimie pop-techno-grunge jugée a priori trop expérimentale. Richardson, Andy, "Les voix de Garbage," *Rock&Folk* 344, avril 1996, p24-25.

[830] Rigoulet, Laurent, "Le journal d'un Cure de campagne," *Libération*, 4 mai 1996, p26-27.

[831] Renault, Gilles, "Un dernier Cure avant fermeture ?," *Libération*, 15 octobre 1996, p38.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

commercial. Si elle a lieu, la référence à un possible succès public se fait toujours au détour de la critique, mais n'en est jamais l'épine dorsale [832] .

Pourquoi ce désintérêt pour la valeur commerciale des œuvres ? Parce que le succès commercial apparaît sinon vain du moins secondaire à la critique [833] . Pire encore : le succès commercial vampirise l'artiste et son œuvre. Les groupes qui ont connu des bons chiffres de vente sont condamnés à répéter ce résultat. Cet objectif devient le seul résultat remarquable : peu importe dès lors la valeur artistique du projet, le sujet principal à leur propos n'est plus la musique, mais les chiffres de vente. L'image médiatique se transforme : on ne parle plus d'un groupe de musiciens ou d'un artiste, mais d'un phénomène commercial [834] . Ces groupes sont passés dans une autre catégorie vis-à-vis des chroniqueurs : celle des groupes vendeurs, catégorie qui a ses propres critères de réussite. Tout le succès d'un disque, et la viabilité de l'artiste, reposent alors sur ses résultats commerciaux [835] .

Un succès demande une confirmation

Quelles sont les raisons de cette défiance critique envers le succès ? Les reproches qui lui sont adressés ? Cela est assez simple et pourrait se résumer au dicton populaire : l'argent (le fruit du succès) pervertit tout ce qu'il touche. Nous passerons rapidement sur le fait que ce dernier puisse effectivement ôter à certains artistes une large part de leur inspiration. C'est notamment la critique la plus entendue dans le rap, surtout lorsque ses représentants se sont faits une réputation de dénonciateur des conditions de vie difficiles en cité puis se retrouvent, succès aidant, dotés d'une assise financière qui les coupe de cette réalité. On retrouve ici le problème de la crédibilité de l'artiste [836] , décuplé lorsque ce dernier est censé être porte-parole d'un milieu sans rapport avec celui de la musique populaire.

Mais même hors de cette question du bouleversement social qu'amène le succès aux individus se pose le problème de la gestion de la chose. La réussite commerciale impose aux artistes de répondre à de nouvelles exigences. Il y a tout d'abord un changement de

[832] Le critique de l'album de Billy Ze Kick – qui obtiendra un large succès populaire avec *Mangez-moi* – ne fait ainsi qu'émettre l'hypothèse d'un « carton » « ***si les radios ne sont pas effarouchées*** ». H.M., "Billy Ze Kick et les Gamins en folie," *Rock&Folk* 322, juin 1994, p61.

[833] Elle se moque ainsi de cette course au résultat en employant le vocabulaire sportif à propos de certains cas : Oasis a ainsi réussi à « ***doubler tous les prétendants*** » au titre de groupe pop de l'an 2000. Angevin, David, "Oasis, les frères Gallagher attaquent l'Amérique," *Rock&Folk* 344, avril 1996, p46-51.

[834] Manœuvre, Philippe, "Oasis, Ultime razzia," *Rock&Folk* 361, septembre 1997, p34-41.

[835] La critique précise ainsi que l'album cuvée 2000 d'Oasis doit « ***répondre à toutes les attentes*** » pour sa survie. Or celles-ci sont, dues au antécédents du groupe, de l'ordre des millions de disques vendus dans la ferveur de toute l'Angleterre. Deluermoz, Cyril, "Oasis," *Rock&Folk* 391, mars 2000, p52-57.

[836] Développé au cours de la Partie II, Chapitre 4, Point c.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

rythme de travail qui peut devenir perturbant. L'augmentation des ventes de disques entraîne une demande de promotion plus importante, que celle-ci prenne la forme de rencontres accélérées avec les médias [837] ou de concerts plus importants et plus fréquents. [838] Se pose alors la question de savoir si l'emballement de la machine commerciale (ventes, opération de promotion et concerts s'accélérant) ne risque pas de changer les individus – et par conséquent de leur ôter leur faculté créatrice – [839], voire de les broyer. Nous rappellerons ici l'exemple de Jeff Buckley, chanteur guitariste américain dont le premier album, *Grace*, représente une des pierres angulaires de la décennie. Doté d'un charisme indéniable, il rencontre un succès immédiat en France et dans d'autres pays. Sa maison de disques pousse pour qu'il se fasse connaître en son pays natal et dans le reste du monde en enchaînant les concerts. La tournée promotionnelle de *Grace* dure deux ans, ***« un des plus scandaleux pressage de citron jamais vu de l'histoire de la musique récente »***. Il semble alors perdre plaisir et motivation pour sa musique, et surtout ne trouve pas le temps de composer des nouveautés. [840] Un accident malheureux met brutalement fin à ses jours et ***« l'un des plus prometteurs chanteurs de sa génération »*** [841], disparaît sans avoir pu confirmer les espoirs mis en lui parce que « ***scandaleusement gâché à faire le VRP de ses chansons*** » par sa maison de disque [842]. On conçoit mieux les réticences de la critique face l'obligation de succès pour les artistes qu'elle apprécie, et ses remises en cause ouvertes du fonctionnement du marché du rock [843].

La réussite commerciale est envisagée avec méfiance à cause des exigences qu'elle

[837] Les artistes qui démarrent peuvent passer des journées entières avec les journalistes pour parler de leur musique. Ceux qui connaissent le succès auprès du grand public concentre les entretiens en une journée : tous les journalistes passent à la chaîne et ont droit à un temps limité.

[838] Ce qui pose problème selon les normes critiques, puisqu'un bon concert ne semble pouvoir avoir lieu que dans une petite salle, où une certaine proximité entre l'artiste et le public peut avoir lieu.

[839] Face à la tournée mondiale de REM, *Les Inrockuptibles* se demandent si le groupe peut rester fidèle à ce qu'il est et représente jusque-là – à savoir un groupe indépendant (des grandes maisons de disques à l'origine, mais aussi des clichés du rock). Kaganski, Serge, "Gold fingers", *Les Inrockuptibles* 59, octobre 1994, p46-57.

[840] Il explique aux *Inrockuptibles* : « ***Depuis un an, je n'ai pas été capable d'écrire une chanson. Toujours en tournée, pas moyen de prendre la moindre distance. Mes muscles se sont atrophiés, la frustration devient physique. (…) Je me sens cheap et inutile. Il faut que je me remette à écrire. Quand je me vois, j'ai honte : je ne suis qu'un pantin traîné de salle en salle.*** »

[841] ***Assayas, Michka, Dictionnaire du rock, 2000, s.v. "Buckley, Jeff," p234-236.***

[842] Beauvallet, JD, "Hallelujah," *Les Inrockuptibles* 108, 11 juin 1997, p22-25.

[843] Un article consacré au groupe Pavement pose ainsi expressément la question : « ***comment continuer à faire de la bonne musique dans le monde impitoyable du rock business ?*** ». Deschamps, Stéphane, "Caoutshoot," *Les Inrockuptibles* 203, 16 juin 1999, p26-29.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

a sur les artistes. Elle leur impose de répondre à la demande sans prendre soin de vérifier s'ils sont capables de fournir l'offre [844] : l'identité du groupe n'est pas importante, il suffit qu'il puisse satisfaire un marché [845]. Ceci au risque de les étouffer dans une position qui n'est pas la leur [846], et de briser leur évolution future. La presse aime à démontrer que l'industrie du disque ne semble pas s'encombrer de telles considérations éthiques envers ses protégés : la logique commerciale ne fait pas de sentiments et peut par exemple, malgré l'émoi des chroniqueurs sur cette pratique, sortir un disque posthume de Nirvana six mois après le suicide de son leader [847]. En s'indignant de tous ces faits face à son lectorat, la presse spécialisée offre une raison à sa défiance vis-à-vis du succès commercial dans ses chroniques : en ne la souhaitant pas aux artistes qu'elle encense, elle peut prétendre vouloir les protéger contre ces conséquences néfastes.

Les avis de la presse rock semblent peu efficaces en terme de chiffres de ventes. Les journalistes en donnent plusieurs justifications à leurs lecteurs, principalement une distinction entre succès artistique et succès commercial. Ces propos sont fondées sur une logique élitiste qui confirme au lecteur qu'il a fait le bon choix en lisant ce magazine qui l'aidera à se distinguer de la masse. Le problème d'une telle logique élitiste est qu'elle se fonde invariablement sur une sorte de mépris de classe (culturelle en ce cas précis), ce que les propos de la première moitié de la décennie vont confirmer.

b. Le triomphe commercial est par essence suspect

Les difficultés liées à la célébrité

Dans les faits d'ailleurs, la plupart des artistes gèrent mal ou appréhendent le succès lorsqu'il les touche. Les exemples sont nombreux de groupes qui se retrouvent déstabilisés. Certains en subissent même des conséquences plus ou moins fâcheuses : certains groupes subissent un recul plus ou moins volontaire [848] quand d'autres font carrément le choix de jeter l'éponge face à la pression éprouvée [849] .Il faut rappeler que la décennie a débuté sous le règne de Nirvana, groupe grunge (donc sous influence punk,

[844] En 1997, Oasis est sommé de faire des concerts « ***à hauteur de leur portée commerciale*** », c'est-à-dire donnés dans des stades immenses. Manœuvre, Philippe, "Oasis, A mort l'arbitre," *Rock&Folk* 363, novembre 1997, p34-35.

[845] Le même Oasis s'est en effet retrouvé face à ce problème : « ***devenir le nouveau U2 ou s'écrouler*** ». Ce qui démontre que la valeur artistique et les différences esthétiques existantes entre les deux groupes n'importent pas : l'important c'est que les chiffres de vente de l'un puissent remplacer ceux de l'autre. Cf. Tellier, Emmanuel, "La bataille d'Angleterre," *Les Inrockuptibles* 26, 4 octobre 1995, p22-24.

[846] Radiohead a ainsi failli n'être le groupe que d'un seul morceau, *Creep*, au début de sa carrière, puisque celui-ci seul était demandé par le public – et par conséquent par sa maison de disques. Il a su se départir de cette limite en expérimentant et en devenant le groupe incontournable qu'il est depuis 1996. Cf. Tellier, Emmanuel, "L'amer hic," *Les Inrockuptibles* 31, 8 novembre 1995, p36-37.

[847] Triquet, "Débranché," *Les Inrockuptibles* 60, novembre 1994, p40-41.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

donc soumis à l'éthique rock), qui face au succès planétaire de son second album déclarait ***« ce qui nous est arrivé est irréversible »*** [850] .Le succès est présenté comme une maladie honteuse, contre laquelle rien ne peut prévenir (le groupe est passé du succès d'estime aux ventes par millions [851]) dans un premier temps, et dont il faut tout faire pour se détacher (le disque suivant et ultime sera une tentative de son auteur de déplaire au grand public en étant anticommercial au possible [852]). Le suicide du chanteur apportera encore plus d'arguments (plus ou moins valides) sur la pression insupportable imposée par l'univers de la musique : si son geste n'est pas porté en exemple, l'éthique qu'on croit y déceler derrière – et derrière la gestion de l'ensemble de sa carrière – est respectée.

Ce *monde impitoyable du rock business* a au moins un mérite : celui de mettre en évidence l'importance de l'éthique pour les acteurs du rock. Lorsqu'ils sont confrontés au succès public – et encore plus au succès grand public, c'est-à-dire en dehors du public spécialisé –, les artistes rock et les chroniqueurs se posent de nombreuses questions quant à la validité de leurs choix [853] . Cela en est tel que certains groupes prennent des décisions pour se prévenir de succès trop massif. Dans le seul cas de la scène rock française, nous pouvons citer Noir Désir qui gagne le respect de tout le milieu rock pour avoir refusé de promouvoir une de ses chansons sur le plateau télévisé de *Sacré Soirée* [854] , malgré les efforts de sa maison de disque pour obtenir ce passage inédit pour ce genre de groupe [855] .

Les concessions faites au grand public – ou du moins les faits perçus comme tels – sont considérées comme des crimes selon l'éthique rock. Si un artiste parle à trop de gens en même temps, c'est qu'il ne dit rien d'intéressant. Un public limité de connaisseurs

[848] Le groupe techno Underworld, déstabilisé par le succès, mettra deux ans à revenir. Besse, Marc, "Un monde à part," *Les Inrockuptibles* 189, 10 mars 1999, p22-24.

[849] Le groupe néo-punk Green Day fera lui le choix volontaire d'arrêter toute activité « ***pour ne pas tomber dans les travers du business rock*** ». Acin, Nikola, "Green Day, le second souffle," *Rock&Folk* 363, novembre 1997, p24-25.

[850] Romance, Laurence, "Nirvana au top," Libération, 24 juin 1992, p40-41.

[851] Bates, "In bed with Nirvana," *Les Inrockuptibles* 33, janvier-février 1992, p70-74.

[852] Tellier, Emmanuel, "L'enfer c'est les autres," *Les Inrockuptibles* 49, octobre 1993, p54-62.

[853] Le groupe toulousain Zebda qui se retrouve avec son *Tombez la chemise* auteur du tube de l'été 1999. Le groupe, très engagé dans le milieu associatif, notamment antiraciste, se demande dans *Libération* jusqu'où il est capable d'assumer une chanson probablement chantée par les « ***blaireaux fachos*** » qu'il a l'habitude de dénoncer dans ses disques. Renault, Gilles, "Mouiller la chemise," *Libération*, 6 septembre 1999, p31-32.

[854] Une émission télévisée de variété, très populaire à l'époque, censée assurer la reconnaissance publique aux artistes s'y produisant.

[855] Roy, Frank, "Colère noire," *Rock&Folk* 318, février 1994, p46-51.

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

est a priori meilleur qu'une foule indistincte, car potentiellement plus sensible de partager quelque chose avec l'artiste. Tout cela reste flou, mais ces notions sont reconnues par tous comme irréfutables. Il n'a qu'à voir l'exemple des Rolling Stones eux-mêmes qui, pour retrouver un peu de crédibilité musicale après leur tournée des stades, entament une série de concerts dans des petites salles alors que le public répondrait présent pour un nouveau tour gigantesque [856] . Tout le monde applaudit la démarche, car ces concerts sont pris d'assaut – les places sont limitées – par les vrais amateurs de musique, les vrais fans, qui les reçoivent comme une dédicace à leur motivation – ce qui n'est pas comparable aux concerts donnés devant des foules immenses. On se rend alors compte que l'éthique rock a parfois des airs de ressemblance avec un certain snobisme : un concert est meilleur si seul les connaisseurs y ont accès, une chanson n'est bonne que si elle est entendue par des gens qui la méritent… Il existe dans le rock une sorte de mépris de classe culturelle, qui l'empêche de totalement se reconnaître comme culture populaire.

Le rock tel qu'il est défendu dans la presse spécialisée se conçoit en effet plus comme mouvement artistique, voire avant-gardiste, que véritablement populaire. Le succès, donc la popularité, n'y est pas une bonne chose : il est considéré comme « ***envahissant*** » [857] . Comme s'il risquait de happer l'artiste hors de sa sphère, de son milieu, et de le projeter dans un monde perverti, le monde populaire. C'est bien de cela qu'il s'agit lorsque l'on énumère les raisons invoquées contre le succès : l'artiste atteint par le succès a changé de monde [858] , il n'appartient plus à celui du rock mais à un autre, de moindre qualité, celui de la musique populaire.

Vendre équivaut à se vendre

Devenir un gros vendeur est quasi synonyme de faire des concessions à l'industrie du disque selon les préceptes de la critique [859] . Tout ce qui a trait à des efforts pour plaire au grand nombre est condamné et accusé d'être « marketé ». Les insultes alors proférées

[856] Roy, Frank, "Rolling Stones, Plan unplugged à Amsterdam," *Rock&Folk* 335, juillet 1995, p26-31.

[857] Terme employé à propos du succès rencontré par le chanteur de Radiohead. Basterra, Christophe, "Ondes courtes," *Rock&Folk* 332, avril 1995, p24-26.

[858] Un membre de Rage Against The Machine prend pour exemple de cette errance Guns N'Roses :« ***ils avaient déjà changé de bord. Voilà un groupe qui au départ vivait sur le fil du rasoir et personnifiait, allez, disons les forces maléfiques de Hollywood, et qui soudain est devenu un genre de numéro de Las Vegas boursouflé et honteux. Le succès ne leur a pas convenu du tout. (…) on ne pouvait plus les prendre au sérieux. Ils étaient devenus des rock-stars comme les autres, pompeux, creux.*** » Manœuvre, Philippe, "Rage Against The Machine, Le rouge et le noir," *Rock&Folk* 345, mai 1996, p44-49.

[859] Se basant sur l'exemple du rap, Olivier Cathus rappelle que l'industrie du spectacle cherche dans la rue de nouvelles modes, qu'elle risque de vider de leurs contenus en cherchant à les faire correspondre aux exigences médiatiques. Si elle ne crée pas de toute pièce un faux représentant de ces modes (qui a l'avantage de se plier à ses règles), elle peut en prendre un vrai (reconnu dans son micro-milieu) pour l'adapter au format médiatique. L'artiste ayant signé peut alors être accusé de s'être vendu, d'avoir trahi la base, et perd le respect de celle-ci et sa crédibilité. La rue se révèle ainsi dans le rap garante de l'authenticité. Cathus (1998), p140-141.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

sont révélatrices : les groupes qui font ces concessions sont accusés de « ***professionnalisme*** » [860] . Le rock tel qu'il est idéalisé par la presse spécialisée doit être une passion, voire un art de vivre, mais en aucun cas un métier, car si tel était le cas la dimension économique de la chose deviendrait primordiale : on ferait du rock pour gagner sa vie, et non plus pour la sauver. [861] Il y aurait une sorte de sécularisation de la pratique qui ôterait toute foi en la musique, toute primeur à sa valeur artistique.

Les normes critiques condamnent sans ambiguïté la place de l'argent dans la musique populaire, et lui opposent une sorte de désintérêt rock. Il ne saurait exister de gestion autre qu'artistique d'une carrière dans le rock – du moins on refuse d'y porter intérêt –, alors que la musique populaire est suspectée de laisser une large place à la logique commerciale. La notion de crédibilité artistique semble ainsi incompatible avec celle de résultats financiers. Des cas comme celui de Madonna imposent à la critique de se poser la question : est-ce de l'art ou du commerce [862] ? Or le fait même de poser la question suppose déjà une réponse : si le moindre rapprochement est possible avec le commerce, c'est que l'art en question est déjà corrompu. Et une fois ce jugement rendu, il semble ardu d'y revenir dessus. La même Madonna aura ainsi toutes les peines du monde à retrouver une crédibilité artistique dans les années 90, même en réussissant à se rapprocher de ce que la critique considère comme le plus stimulant du moment [863] . Une fois que la marque infamante du succès a touché un artiste, ce dernier a le plus grand mal à séduire sur le plan artistique [864] .

Les accointances avec les puissances commerciales sont assimilées à des signatures avec le diable. Ceci touche particulièrement les contrats passés avec les majors du disque. Rappelons ici le schéma classique d'une carrière discographique : autoproduction pouvant avoir un rayonnement local, signature avec un label indépendant pouvant offrir un couverture médiatique nationale, et enfin signature avec une grande maison de disque (une major) pour un rayonnement international (dans le cas d'une production anglo-saxonne, les productions françaises se limitant la plupart du temps aux régions frontalières francophones). Chaque passage devrait être salué comme une étape supplémentaire de franchie, mais dans les faits la dernière marche est souvent la plus mal négociée : la signature avec une major est perçue comme une trahison faite aux idéaux du rock indépendant. C'est le résultat d'un long processus distinctif qui trouve son origine

[860] Manœuvre, Philippe, "Aerosmith, *Get a grip*," *Rock&Folk* 310, juin 1993, p76.

[861] *Rock'n'Roll saved my life*, chanson du Velvet Underground proto-hymne de la presse rock.

[862] Ox, Phil, "Like a movie," *Rock&Folk* 286, (juin 1991): 22.

[863] En l'occurrencedes « ***producteurs très dans le vent*** », ceux de Massive Attack et de Björk. In Coroller, Valérie, "Madonna, *Bedtime stories*," *Rock&Folk* 328, décembre 1994, p62.

[864] Lorsqu'en 1998 Madonna retrouve enfin de sa crédibilité artistique, la presse utilise les termes de « rédemption » de « l'executive woman ». Relevons tout le poids des mots : la dame faisait du commerce mais a été sauvée par un retour vers l'art, les deux activités semblant ne pouvoir être conciliées en même temps. Santucci, Françoise-Marie et Renault, Gilles, "Madonna illuminée," *Libération*, 27 février 1998, p28-30.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

dans l'organisation économique du rock. Touchant un public de plus en plus large, le rock est devenu une industrie dans les années 60 : des grandes maisons de disques (CBS, EMI, Philips, Warner, etc.) s'occupent de sa production et diffusion en direction du public de masse. La contre-culture qui apparaît à la fin de cette décennie réclame une musique différente de celle proposée au plus grand nombre, et ainsi se crée la notion de musique underground. Des petites maisons de productions se spécialisent dans cette musique, avec le rock progressif (Virgin), mais surtout avec le punk (qui prône le recours à l'autoproduction pour ne pas avoir à trahir sa musique en direction des exigences du grand public et des maisons de disques qui veulent le satisfaire). Le post punk et les années 80 vont alors voir l'intérêt de la presse spécialisé se tourner en priorité vers ce type de productions, au point d'en faire un style particulier : le rock indépendant [865] . Or les années 90 vont couronner le succès populaire de deux groupes issus de cette scène, REM et Nirvana. Ces deniers vont non seulement diffuser les préceptes indépendants issus du punk – à savoir refuser tout compromis envers le grand public – à l'ensemble du monde rock, mais aussi imposer aux grandes maisons de disques de reconnaître la potentialité commerciale de cette scène indépendante réfractaire aux compromis.

Leur réaction est immédiate : soit elles signent directement les groupes issus du monde indépendant au plus fort potentiel commercial, soit elles créent en leurs seins des divisions indépendantes [866] qui permettent aux artistes alternatifs (l'autre terme pour « indépendants ») de garder une crédibilité et un environnement d'apparence indépendant tout en bénéficiant des moyens logistiques (promotion ,diffusion) d'une major. Mais quel que soit le choix fait par les artistes issus du circuit indépendant, ceux qui passent contrat avec ces maisons de disques ont toutes les chances d'être critiqués [867] . Il apparaît impossible, selon les préceptes rock hérités du punk et repris par l'ensemble de la presse spécialisée, de pouvoir concilier exigences des grandes maisons de disques et fidélité artistique et éthique, car cette dernière sera nécessairement sacrifiée aux priorités commerciales [868] .

L'appartenance à une major est ainsi garante d'une mauvaise image critique, de la

[865] En 1980, les hebdomadaires anglais créent un classement spécifiques des meilleurs ventes de disques indépendants, qui peuvent représenter jusqu'à 30 % des ventes globales. Cf. Chompré, Patrick et Assayas, Michka, *Dictionnaire du rock*, 2000, s.v. "Indépendant (Rock)," p831-832.

[866] Cf. H.M., "Goût Indé," *Rock&Folk* 307, mars 1993, p26-27.

[867] Par exemple, le groupe néo-punk Offspring, après avoir apporté la fortune au label indépendant Epitaph, fait le choix de signer avec une major du disque, Sony. Ils seront alors accusés de « trahison » par l'ensemble du milieu rock, musiciens et journalistes. Acin, Nikola, "The Offspring, Touchez pas au grisbi," *Rock&Folk* 355, mars 1997, p50-55.

[868] La question s'est notamment posée à propos du groupe Rage Against The Machine, qui se présente comme défenseur d'un discours révolutionnaire tout en étant signé par la major Sony. La presse aime à souligner ce qu'elle considère comme une incohérence : on ne peut professer un tel discours au sein d'une grande maison de disque, ce n'est pas crédible. Confrontés au problème, les membres du groupe prétendent espérer « ***faire péter tout le système dont Sony fait partie*** ». H.M., "Rage Against The Machine, Carton rouge", *Rock&Folk* 323, juillet 1994, p30-33 et Romance, Laurence, "Qui veut noyer son rock l'accuse de la Rage Against The Machine", *Libération*, 9 septembre 1993, p40.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

même façon que le fait de toucher un trop large public est synonyme de compromissions. Seuls quelques lecteurs s'en offusquent qui, lorsqu'ils viennent à la défense de leur groupe favori – ici U2 –, relèvent que le crime principal de ce dernier, au-delà de tout critère musical, est principalement d'appartenir à ***« une vilaine major company du music business qui les oblige à sortir une compile un mois et demi avant Noël »*** [869] . Ils posent alors la question aux journalistes : ***« Mais pourquoi vomir sur les grosses machines dites commerciales ? »***, et ce systématiquement, puisqu'il prédit à l'avance le retour de bâton déjà évoqué qui ne pourra que se produire avec les artistes actuellement dans les bonnes grâces de la presse [870] . Etre populaire n'est pas un gage de qualité pour la presse rock, mais plutôt un signe de méfiance. Car ce qui touche le grand public ne touche pas le public rock, qui s'est depuis la contre-culture des années 60 complu dans la notion de musique underground, indépendante ou alternative (selon les terminologies de l'époque) face à une musique facile de grande consommation. Cette dernière lui paraît critiquable a priori [871] parce qu'elle est tournée non pas vers la seule réussite artistique mais vers le résultat commercial : la musique ne s'adresse plus à un auditeur potentiel, mais à un client, schéma que refuse la presse rock. [872]

Il semble ainsi que la critique française est restée sous l'influence prépondérante des thématiques punks, notamment celle qui considérait que l'on arrivait à vendre des disques, c'est que l'on s'était forcément vendu au système des grandes compagnies de disques, que l'on s'était adapté à leurs règles et autres normes pour appartenir à la grande consommation (qui conçoit dans l'idéal la musique comme environnementale : elle ne doit pas gêner le client de supermarché dans ses achats). Si un disque se vend comme des paquets de lessive, c'est forcément qu'il a perdu quelque chose de l'essence du rock, de son agressivité fondamentale envers la norme. Selon cette logique, un objet culturel qui se présente estampillé « succès public » a toutes les chances d'être jugé négativement par le critique avant même son écoute. La chose est de notoriété publique, les journalistes eux-mêmes n'hésitant pas à le relever : ***« Il est de bon ton de descendre en flammes ce que les foules acclament de leurs suffrages… »*** [873] **.**

Le succès assimile à la variété

[869] ***(et suivants) Courrier des lecteurs, "Vomir," Rock&Folk 380, avril 1999, p7.***

[870] « ***Qu'écrirez-vous sur les Smashing Pumpkins , Garbage , Radiohead , Björk (par ailleurs tous excellents) quand ils auront pris plus de poids ? Vous les descendrez en flammes, comme les Pearl Jam après les avoir adulés ?*** ».

[871] Ce que dénonce (dans un cadre du cinéma applicable au rock) Patrice Leconte en disant que « le pire argument critique que j'ai entendu c'est « ***On peut en dire du mal, puisque de toute façon ça va très bien marcher*** », ce qu'il juge – non sans raison comme nous l'avons vu – comme du mépris. Séguret, Olivier, "Leconte aux critiques : stop la violence," *Libération*, 25 octobre 1999, p36-37.

[872] Ce schéma peut certes se transposer au rock, mais la presse rock refuse alors de le prendre en compte. Le rock n'est pas un simple produit de consommation, il est censé être d'un apport essentiel à l'auditeur. Du coup, les considérations d'ordre économique dans les relations qui existent entre auditeurs et artistes sont volontairement écartées, comme si la musique, sa production et sa consommation, existait hors des contingences matérielles.

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

En France, l'opposition musique populaire de grande consommation et rock se résume à une opposition de ce dernier avec la variété. Si dans les pays anglo-saxons le rock a toujours été vendeur, en France la variété a longtemps accaparé ce rôle. Il est assez difficile de trouver une définition précise de ce qui constitue la variété : elle serait une dégénérescence de la chanson française dans les années 70 [874] , la descendance des yéyés des années 60. Elle présenterait en fait tous les traits d'une musique pop (au sens anglo-saxon du terme) proposée en français. Dans les articles des journaux spécialisés, les nuances existant entre variété et rock ne sont que rarement explicitées. Les arguments se limitent souvent à des listes de références, de noms de musiciens [875] , sans que jamais ne soit établie de règle stricto sensu sur ce qui est rock et ce qui ne l'est pas, l'hypothèse de la barrière de la langue étant elle-même rejetée.

Le flou de cette distinction s'exprime dans la tentative de définition de Patrick Eudeline : le rock serait comparativement à la variété une musique qui ***« est une certaine manière de synthétiser une génération, sa culture, tout ça. Mais ça se sait d'instinct. Si le mec se drogue et met la guitare à dix, c'est du rock. Chez Guy Lux, c'est plutôt variété… »***. Dès qu'un artiste rock vend ses disques en grande quantité, qu'il touche un public plus large que le public rock avec l'appui des grands moyens de diffusion (émissions de télévision, passages radios), il est soupçonné d'être passé dans le camp de la variété, de la même manière que l'on passe chez l'ennemi. Et à cela, une seule explication paraît plausible : il a dû faire des concessions envers le grand public [876] .

Pourquoi un tel mépris pour la variété [877] de la part de la critique rock ? La définition d'un dictionnaire généraliste (le Larousse) peut nous aider à le comprendre : selon lui les variétés (au pluriel) sont un ***« spectacle, [une] émission présentant diverses attractions (chansons, danses, etc.) »***. Le crime de la variété, vis-à-vis du rock, est ainsi de ne pas être fondamentalement tournée vers la musique et vers l'art, mais vers la seule distraction du public quels que soient les moyens utilisés. La musique n'est qu'une

[873] ***Même si, lorsqu'un tel aveu est formulé, c'est pour permettre au critique en question de se présenter comme rebelle au sein de la profession : « Souvent, le procédé fonctionne. Et parfois, une chanson s'impose avec la puissance d'un classique. (…) Numéro un dans tous les charts américains, tombeur de la crevette rose Jordy au Top 50 français, I Will Always Love You [de Whitney Houston] impose le respect. » Cachin, Olivier, "The Bodyguard, Original motion picture soundtrack," Rock&Folk 307, mars 1993, p70-71.***

[874] Sabatier, Benoît, "La chance aux chansons," *Technikart* 12, mai 1997, p20-24.

[875] Dick Rivers est variété, Bijou est rock, etc. (et suivants) La Rédaction, "Rock Français, le débat," *Rock&Folk* 364, décembre 1997, p52-57.

[876] Ce que *Les Inrockuptibles*, dans une des rares tentatives de cerner musicalement les divergences variété/rock, appellent « ***l'artillerie lourde*** » : « ***arrangements pompiers, groove pachydermique, textes engagés ('' le sida, c'est pas sympa'') et look bohémien chic qui rend le quartier de la Bastille si jeune d'esprit***. ». Conte, Christophe, "La Lyonnaises des zozos", *Les Inrockuptibles* 1, 15 mars 1995, p66.

[877] Dans son ensemble, quelques figures du genre pouvant recevoir le soutien de la critique (Christophe, Joe Dassin). Sabatier, Benoît, "La chance aux chansons," *Technikart* 12, mai 1997, p20-24.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

forme parmi d'autres utilisées dans un but essentiellement récréatif, alors que la presse rock la considère comme essentielle dans l'optique d'une révélation de l'individu à lui-même. La variété, la culture populaire est méprisée parce que son but premier et visiblement unique est de gagner de l'argent, et ce hors de toute considération artistique [878] mais avec comme alibi l'adhésion du public. [879]

Il existe pourtant un point primordial que la critique n'aborde que rarement : en règle générale, la musique de grande consommation vise avant tout le grand public, et principalement les pré-adolescents qui sont devenus, au cours de cette décennie, une clientèle solvable pour l'industrie du disque. Or le rock n'a finalement que peu faire de ce public : il vise les adolescents et les jeunes adultes en priorité. Pourquoi dès lors critiquer ce type de musique qui n'entre pas en concurrence avec lui ? La musique de grande consommation, comme par exemple celle incarnée par les boys-bands, est clairement calibrée pour le marché des plus jeunes, et répond ainsi à des attentes précises : la musique n'y a pas la part la plus importante du succès, c'est l'existence médiatique (via les images : télévision, magazines) des stars qui est primordiale [880] . La musique populaire, ou variété, ne joue pas sur le même terrain que le rock (elle appartient plus à la catégorie du phénomène culturel que de l'événement musical proprement dit [881]), de même qu'elle ne touche pas le même public [882] .

Les raisons du courroux de la critique face à la musique populaire reposent sur le fait que parfois cette dernière utilise les apparats du rock pour se vendre et qu'ainsi elle dénature le genre en son entier. En 1996 par exemple, *Rock&Folk* s'inquiète de voir que le plus gros vendeur de disques aux Etats-Unis est présenté comme rock alors qu'il propose une musique « ***sage, édulcorée et familiale*** » [883] .Si le rock en vient à être

[878] « ***Dans quelques années, quand on analysera, devant une cour martiale, les raisons de la mort de la pop-music, les premières balles seront pour quelques maisons de disques à l'inconscience et à la vue courte phénoménales. Prenons les charts anglais de la mi-décembre. Sur les trente premiers singles classés, au moins la moitié viennent de douteuses inventions calibrées en réunion marketing, recrutées sur casting et photocopiées à l'infini. De boys' bands en bâches' bands, jamais le cynisme, la vulgarité et le mépris de la musique n'avaient été à ce point revendiqués, imposés en règles. Si on travaillait aux X-files, on y verrait même un complot, destiné à humilier le rap - la plupart de ces mistons ou de ces radasses incorporent des beats et rimes hip-hop dans leur soupe surgelée - et à dégoûter à vie de tout désir de musique.*** ». Beauvallet, JD, "Le krash et les cracks," *Les Inrockuptibles* 132, 24 décembre 1997, p58-60.

[879] Sans que n'entre jamais en compte dans ce discours promotionnel le fait que le public « choisit » ces produits en raison du soutien logistique (passages radio et télévisés à répétition) qui leur est accordé. Cf. Malnuit, Olivier, "Le Top 20 des vendeurs de soupe", *Technikart* 19, février 1998, p54-55.

[880] Rigoulet, Laurent, "Comment les boys band," *Libération*, 22 février 1997, p36-37.

[881] Ce qui peut expliquer sa présence dans les pages des magazines culturels rock. Cf. Tellier, Emmanuel, "Rance machine," *Les Inrockuptibles* 16, 28 juin 1995, p28-30.

[882] Ce qui n'est pas nécessairement négatif, ainsi que l'indique un lecteur évoquant le cas de deux fillettes s'étant suicidées par fascination pour Kurt Cobain : il vaut alors effectivement mieux que « les gamines écoutent des boys bands » plutôt que du rock et son culte de l'autodestruction. Courrier des lecteurs, "Balai," *Rock&Folk* 359, juillet 1997, p105.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

identifié ainsi, il ne pourra plus espérer incarner la rébellion comme il l'a fait jusqu'ici, et perdra alors une part non-négligeable de son identité – surtout en France où il reste tributaire de toutes les valeurs contre-culturelles qui lui ont été conférées dans les années 60-70. Résultat, la presse rock n'a que trois choix face à la musique populaire : soit elle l'ignore (choix le plus fréquent), soit elle la raille (choix occasionnel), soit elle analyse les raisons de son succès (choix le plus rare). Mais jamais elle n'en parle comme d'une production discographique normale, méritant attention : ce qui fait que le lecteur novice peut se demander à la lecture de ces magazines si ceux-ci ne sont pas déconnectés de la réalité discographique du pays [884] .

La presse regorge d'arguments pour rejeter le succès commercial. Celui-ci ne peut selon ses dires que brider la créativité des artistes, leur imposer une soumission aux attentes du plus grand nombre, bref les éloigner de l'éthique rock. L'argent reste synonyme de corruption pour les journalistes spécialisés. Là serait la dernière marque de rébellion du rock : son refus d'être assimilé à la musique du plus grand nombre, à la culture régie par des objectifs commerciaux. Pourtant des exemples vont venir démontrer que ce rapport n'est pas nécessairement obligatoire.

c. Rencontre des choix critiques et des chiffres de ventes

Crédibilité et succès ne sont plus inconciliables

Les notions de crédibilité artistique et de succès commercial semblent ainsi difficilement conciliables avec les règles suivies par la rock critique. Pour exemple, l'incarnation première de la réussite commerciale, le hit, est par nature critiquable, car nécessairement soumis aux diktats de la culture populaire – sinon il n'aurait pas pu satisfaire le grand public. Le hit de l'été représente le summum de cette classification. Depuis la fin des années 80 et le phénomène commercial de *La Lambada*, celui-ci ne semble pouvoir exister que grâce au support des médias populaires et des grandes maisons de disques associées à d'autres grandes entreprises (la boisson Orangina dans le cas originel de *La Lambada*). Et dans les faits les hits de l'été des années suivantes sont bien le fruit d'une alliance entre chaînes de télévision, maisons de disques et marques de boisson. Pourtant en 1996 c'est un morceau de rap, *Killing Me Softly* des Fugees, qui occupe cette place, devançant les produits marketés pour la tenir. [885] Or le morceau avait déjà recueilli les louanges de la critique, qui se réjouit de cette réussite, mais se rend aussi compte que

[883] Soligny, Jérôme, "Hootie & The Blowfish, Les hommes du président," *Rock&Folk* 348, août 1996, p22-23.

[884] Notons d'ailleurs que le lecteur fidèle a lui parfaitement intégré cette séparation musique populaire/musique rock. Lorsque *Les Inrockuptibles* font paraître une chronique positive du premier album des Spice Girls, girls-band au succès planétaire, de nombreux lecteurs s'offusquent, accusant le journaliste responsable de la chronique d'avoir confondu leur journal avec Salut/OK Podium, publication destinée aux jeunes adolescentes. Ceci alors même que le journaliste en question avait pris les devants en fournissant des arguments recevables (qualité de l'écriture mélodique, refus de la mièvrerie en cours dans ce type de productions). Beauvallet, JD, "Epicé, dessalé," *Les Inrockuptibles* 80, 20 novembre 1996, p39 et Courrier des lecteurs, "Cher Jean-Daniel Beauvallet," *Les Inrockuptibles* 82, 4 décembre 1996, p10.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

quelque chose est entrain de changer quant à la nature même du hit. Celui-ci peut aussi se révéler être de qualité. Coïncidence qui n'en est pas une, 1996 est aussi l'année où les musiques électroniques, jusque-là rejetées car assimilées à la dance (musique populaire par excellence), commence à fortement intéresser les journalistes de la presse musicale.

L'année suivante, la vague french touch commence à déferler sur les marchés mondiaux : le premier album de Daft Punk est disponible sur une major (Virgin), et reçoit un très bon accueil critique et commercial. En 1998 enfin, Stardust, au touer du tube incontournable de l'été, est loué par la critique et le public, que celui-ci fasse partie des cercles « branchés » ou qu'il soit plus populaire. La presse spécialisée finit par reconnaître qu'un hit de l'été n'est pas nécessairement une chose à haïr – de même qu'un disque qui reste underground n'est pas nécessairement meilleur. [886]

C'est alors toute l'échelle des valeurs de la presse rock qui est ébranlée. Il est désormais possible – autorisé ? – de vendre des disques tout en gardant sa crédibilité rock. Certes la presse spécialisée avait déjà reconnu comme rock des groupes qui possédaient un fort potentiel commercial [887], mais elle ne pensait pas que l'exemple anglais, où des groupes indépendants étaient capables de vendre beaucoup de disques [888], pouvait être reproduit en France. Or si au début de la décennie vendre des disques et garder sa crédibilité relevait de l'exception [889], la deuxième moitié des années 90 change la donne : des groupes de rock respectés sont sur la voie du succès grand public [890], et certains mêmes osent assumer leur éloignement des valeurs originelles pour se rapprocher de la variété [891] sans que la presse ne les accuse de trahison et coupe tout rapport.

Ce bouleversement vient confirmer l'évolution incarnée par les rares exemples de réussite commerciale incontestable qui appartiennent au monde du rock et qui ont de ce fait contribué à en changer la mentalité : les groupes américains REM et Nirvana. Nous

[885] Cachin, Olivier, "Fugees, Exodus," *Rock&Folk* 350, octobre 1996, p26-27.

[886] Sabatier, Benoît, "Hit machine," *Technikart* 34, juillet-août 1999, p36-38.

[887] Notamment avec les groupes issus de la britpop, comme Blur ou Oasis. Basterra, Christophe, "Blur, top of the pop", *Rock&Folk* 322, juin 1994, p36-37.

[888] Le groupe Boo Radley, à l'audience française limitée mais à la renommée critique importante, a par exemple obtenu la première place des charts anglais en 1995. Bernier, Alexis, "Boo Radleys ; Peuvent-ils réveiller la pop anglaise", *Rock&Folk* 337, septembre 1995, p28-29.

[889] On précisait ainsi en 1991 que Noir Désir vendait beaucoup « mais » avec une crédibilité intacte. Soligny, Jérôme, "N'war dez!r", *Rock&Folk* 283, mars 1991, p44-49.

[890] Noir Désir, toujours eux, sont jugés en 1996 « ***en passe de devenir énormes*** ». Roy, Frank, "Bertrand, Denis, Sergio et les autres", *Rock&Folk* 352, décembre 1996, p48-54.

[891] Le rappeur Doc Gyneco, pourtant titulaire d'une légitimité indiscutable et d'une sympathie généralisée de la part de la critique, n'hésite pas à demander « classez-moi dans la variét' ».

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

allons plus précisément nous intéresser au cas du premier, le second connaissant déjà de nombreuses occurrences au sein de ce travail de recherche. Issu de la scène indépendante américaine, apprécié du public étudiant international, le groupe REM décroche un large succès populaire en 1991 avec son album *Out Of Time* et les chansons *Losing My religion* et *Shiny Happy People*. La presse spécialisée qui a toujours apporté son soutien au groupe se félicite de ce succès mais tient à rester vigilante quant à la conduite de carrière qui s'ensuit. Car avec REM se jouent tous les enjeux posés sur le rock indépendant : est-il capable de sortir de sa niche, de plaire à un autre public, et si oui va-t-il être transformé par ce succès ? C'est toute la question de l'éthique confrontée à la réalité du marché qui est posée avec l'aventure REM.

Or le groupe a cette capacité de ne pas décevoir, du moins philosophiquement – la qualité de ses disques ultérieurs sera, elle, discutée au cas par cas –, la critique spécialisée. Lorsque celle-ci aborde le cas du groupe dans ses articles, c'est toujours sous l'angle de cette problématique du comment connaître le succès et ne pas se renier. La première réponse apparaît avec la sortie du disque suivant le triomphe de *Out Of Time* : intitulé *Automatic For The People*, il est salué comme un « ***coup de grâce au show biz ordurier des Prince et Madonna*** » (artistes jouant dans la même catégorie commerciale). Alors que le groupe s'était fait connaître en partie grâce à une chanson enjouée (*Shiny Happy People*), son nouvel effort présente onze chansons « ***tristes à mourir*** », donc éloignées de ce que peut attendre le grand public. La critique le consacre comme « ***modèle*** » de conduite à tenir lorsque le succès touche un artiste indépendant : savoir rester « ***indifférent au succès*** » et poursuivre sa propre voie esthétique. [892] Un modèle qui sera effectivement pris en compte par l'autre déflagration entre les frontières rock et populaire, Nirvana, qui ne cache pas son admiration pour le groupe REM et pour son exemple. [893] Plus tard, c'est Thom Yorke, chanteur de Radiohead, qui se met en contact avec le leader de REM Michael Stipe pour écouter ses conseils sur la gestion du succès et de sa pression.

REM démontre qu'il est possible de garder sa crédibilité artistique tout en gérant sa carrière discographique. En 1996, le groupe a les honneurs de la presse en raison de son actualité artistique (un nouveau disque) mais aussi financière : il vient de signer un contrat de 80 millions de dollars pour cinq albums, chiffre supérieur à ceux de Michael Jackson ou Madonna. Avec en bonus une liberté artistique absolue et la propriété des bandes originales [894] , preuve que de tels chiffres n'imposent pas nécessairement des compromissions. Le groupe démontre que l'on n'est pas forcément prisonnier d'un succès, mais qu'au contraire celui-ci peut offrir le droit de faire ce que l'on veut, notamment de sortir un album ***« majeur et expérimental*** » [895] .Avec REM, la presse spécialisée se rassure : il existe encore dans le monde du rock une « ***morale*** », malgré l'apparente mainmise des logiques financières dans le milieu discographique.

[892] Renault, Gilles, "R.E.M. la mort en chantant", *Libération*, 15 octobre 1992, p37-38.

[893] Balfour, Brad, "News & flash, Nirvana", *Rock&Folk* 313, septembre 1993, p8-9.

[894] Renault, Gilles, "Les dernières aventures de R.E.M.", *Libération*, 16 septembre 1996, p33-34.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

L'underground peut toucher le grand public

Des artistes jugés difficiles mais soutenus par la critique finissent ainsi par trouver le public, parfois sans autre soutien médiatique que le leur. [896] Le discours de la presse semble finalement pouvoir être entendu, et même présager des évolutions de goûts d'un public plus large – non pas le grand public, mais le public jeune en son ensemble, incluant le public spécifiquement rock et le public plus volatil. Car c'est en effet l'ensemble du public jeune qui impose le rock alternatif en 1995 à des médias généralistes éberlués [897], qui pensaient que ce type de musique ne pouvait sortir d'une niche limitée d'amateurs.

Les années 90 ont en effet cette particularité de pouvoir offrir à tout sous-genre du rock un engouement hors de son public d'origine. Des artistes jusque-là underground apparaissent dans les listes des meilleurs ventes de disques, devançant parfois les artistes rock mainstream, et côtoyant les musiques de grande consommation. [898] Le public rock se spécialise de plus en plus massivement (il n'existe alors quasiment plus de public rock homogène, mais un public spécifique pour le metal, un pour le néo-punk, un pour le grunge, puis un pour la techno, etc.), mais n'en demeure pas moins un marché important pour les maisons de disques. La raison de cette exode du public spécialisé vers des niches hyperspécialisées peut s'expliquer par le rôle social qui est toujours accordé par les adolescents à la musique. Cette dernière reste une source de différenciation et de reconnaissance pour les jeunes individus. Mais comme le rock est devenu la musique des parents, voire de la majorité puisque la musique populaire se pare des attributs extérieurs de celui-ci, les jeunes vont chercher dans des musiques moins évidentes pour les non-initiés les marques de leur différenciation. Ce sont donc le rap, la techno, la trash metal ou autre sous-genre du rock plutôt que le rock lui-même qui sont privilégiés par ce public en recherche de rupture culturelle. [899] Comme c'est ce public qui est analysé par

[895] Deschamps, Stéphane, "Nouvel horizon", *Les Inrockuptibles* 171, 28 octobre 1998, p18-22. Nirvana, interrogé sur sa signature avec une major du disque, explique lui aussi les avantages que l'on peut trouver lors d'une signature avec une grande maison de disques : « Au début, vous étiez sur Sub Pop. Maintenant, vous avez signé sur une major, Geffen. Alors ? - Alors on se sent très bien. Qu'est-ce que tu veux que je te dise ? La même chose que des centaines de groupes avant nous. ca nous permet d'être connus dans le monde entier et de jouer un peu partout. On a enregistré *Nevermind*, notre second album, sur Geffen, à L.A. en mai dernier. C'était bien d'avoir du temps pour le faire te de ne pas speeder comme pour le premier, où il avait fallu tout boucler en six jours. C'est sans doute à cause du temps supplémentaire qu'une chanson comme *Polly* a vu le jour (une ballade acoustique contrastant énormément avec leur hard-punk de prédilection) ». Richard, David, "Bang", *Rock&Folk* 292, décembre 1991, p40-41.

[896] Leur envergure n'est toutefois pas comparable avec celle des boys bands par exemple : ces artistes ne touchent que le public limité qu'est celui du rock. Mais même pour celui-ci, le fait qu'un artiste difficile comme Nick Cave puisse être numéro un des ventes rock en France est significatif. Cf. Dahan, Eric, "Nick Cave se rebiffe", *Rock&Folk* 345, mai 1996, p28-29.

[897] Deluermoz, Cyril, "Le point de non-retour", *Rock&Folk* 338, octobre 1995, p54-57.

[898] En 1992, le trash-metal de Metallica vend plus de disques que le rock mainstream aux Etats-Unis, et gagne ainsi une reconnaissance hors de ses cercles initiaux (ils sont même présents dans le Top 50 français, aux côtés des artistes de variété locaux). Cf. Ducayron, Philippe, "Poker d'acier", *Rock&Folk* 303, novembre 1992, p38-41 et Romance, Laurence, "Heavy Metallica", *Libération*, 10 novembre 1992, p35.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

les agences de pub et les médias pour dénicher les nouvelles tendances, leurs positionnements culturels underground deviennent les nouvelles références du moment d'un public élargi. Contre-culture (en opposition ouverte à la culture dominante) et sous-culture (méprisée par la culture dominante) deviennent ainsi susceptibles d'être récupérées par la culture populaire sans que cela ne remette en cause leur identité.

Les musiques jusque-là considérées comme underground, limitées à un public précis, deviennent susceptibles de toucher un large public tout aussi bien que le rock mainstream. La presse spécialisée découvre qu'un artiste peut être à la fois underground – dans ses choix esthétiques – et commercial – par l'importance du public qu'il touche, sans que cela ne fasse de contresens [900] ou appelle à la déclaration de la mort du premier terme. L'underground existe encore, mais il bouge de plus en plus vite : les mouvements culturels fraîchement éclos sont plus rapidement connus des médias spécialisées, eux-mêmes rapidement repris par les médias généralistes et adoptés (ceci dans une configuration idéale) à la même vitesse par le public [901]. Le temps que ce mouvement soit complètement digéré par l'industrie du disque, un autre est déjà apparu et recommence le cycle.

Ce schéma pourrait rejoindre celui d'Abraham Moles [902] : en partant du créateur, l'œuvre touche d'abord son micro milieu. Les médias puisent alors dans ce micro-milieu ce qu'ils diffuseront au public, en le rendant plus accessible. Passé par ce filtre, l'œuvre arrive aux oreilles du grand public, qui n'en retient que les grands traits. Le cycle se boucle avec l'artiste qui prend en compte les transformations subies pour de nouvelles créations. La différence majeure avec le phénomène que nous observons est que le grand public est désormais capable d'adopter une forme pure, non transformée par des attentes que croit connaître l'industrie. Même en s'adressant au grand public, l'underground garde ses exigences esthétiques qui sont autant de qualités aux yeux du public.

Le risque est de faire du terme underground une étiquette commerciale, une sorte d'argument publicitaire, alors qu'il était originellement compris comme une indication de l'insolvabilité d'un artiste, œuvre ou courant. Dans les journaux apparaissent en effet de plus en plus souvent associés les termes underground et succès commercial. [903] L'ère du règne des préceptes punks est terminée [904] : vendre des disques n'est plus signe de

[899] Ce repli vers les musiques hyperspécialisées connaît d'ailleurs des limites intrinsèques : les sous-genres attirent parce que c'est là qu'est censée se trouver la différence. Sauf qu'une fois reconnue, elle devient musique de la majorité. Le terme de sous-genre et de musique de minorité n'a plus lieu d'être, et perd ainsi son identité auprès des consommateurs et même des zélateurs premiers du genre en question. Les musiques différentes sont peu nombreuses, et lorsqu'elles sont identifiées comme telles elles finissent rapidement par perdre leur caractère de différenciation.

[900] *Technikart* invente même un terme pour cela : l'overground, soit l'underground qui connaît un succès commercial sans avoir fait de compromis. Sabatier, Benoît, "Beck, profession songwriter", *Technikart* 37, novembre 1999, p70-71.

[901] Le mouvement jungle est ainsi passé de l'underground aux charts britanniques en six mois. Narlian, Laure, "Reece nature", *Les Inrockuptibles* 67, 7 août 1996, p22-24.

[902] Moles, Abraham, *Sociodynamique de la culture*, Paris, éd. Mouton, 1967. Cité par Olivier Cathus, p.139.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

démission devant le système, être apprécié du plus grand nombre n'implique plus de nécessaires compromissions et trahisons. Il est désormais possible d'appartenir à l'underground et d'espérer toucher un large public, ceci sans froisser les supporters des premiers jours. La presse apprend même se réjouir que le plus large public écoute de la musique underground, de la musique réputée difficile, car cela ne signifie plus nécessairement que l'artiste se soit abaissé au niveau du public (selon les critères critiques) mais bien que le public se soit élevé au niveau de l'artiste.

Le disque crossover

L'exemple en est donné par la musique électronique qui, depuis le milieu de la décennie, apparaît comme le mouvement musical le plus apte à sortir le milieu du rock de sa léthargie. Les espoirs sont donc nombreux quant à la capacité de cette musique de *changer la musique* par les bouleversements qu'elle impose (petites structures indépendantes sachant avoir une reconnaissance internationale, refus du star-system, remise en cause des rentiers du rock qui ne font pas évoluer leur musique, etc.). Le problème est qu'en 1999, la musique électronique ne vend toujours pas suffisamment de disques pour espérer remplir le rôle qui lui est destiné. [905] Certes, elle connaît des cas d'artistes ayant rencontré un large succès, mais ceux-ci reproduisent les schémas classique du rock (soutien d'une grosse structure discographique, star identifiable et devenue inabordable… [906]) L'espoir porté sur cette musique s'évanouit peu à peu et les chroniqueurs commencent à désespérer de la possibilité d'un crossover techno (succès d'un disque hyperspécialisé auprès d'un public plus large). [907]

C'est à ce moment-là qu'est publié l'album *Play* de Moby. L'individu est un artiste connu de la scène techno, responsable d'un succès auprès du public anglais en 1991. Sa dernière production est plébiscitée par la presse spécialisée [908] , qui salue la réussite de son métissage entre sonorités techno et blues. Mais elle n'imagine pas qu'un an plus tard ce disque aura rencontré un succès massif. Cinq millions de disques vendus (dont un

[903] Ainsi de *Ingrid Caven*, prix Goncourt de Jean-Jacques Schull, qui jouit à la fois de la reconnaissance de l'ensemble de la critique (pour son passé underground) et d'un succès de librairie. Kaprièlan, Nelly, "Portrait-robot", *Les Inrockuptibles* 265, 14 novembre 2000, p33.

[904] *Technikart* la situe précisément en 1994, avec le suicide de Kurt Cobain : l'impossibilité d'un discours punk lorsque les disques se vendent par millions apparaît comme une impasse dont il faut sortir. Nassif, Philippe, "Le nouvel ordre pop", *Technikart* 21, avril 1998, p78-81.

[905] Manœuvre, Philippe, "Edito", *Rock&Folk* 386, octobre 1999, p3.

[906] Dahan, Eric, "Björk, mes disques à moi", *Rock&Folk* 335, juillet 1995, p20-24.

[907] *Rock&Folk* déclare en octobre 1999 que le crossover rock techno n'existe pas, qu'il faut cesser de chercher à tout prix l'artiste qui sera capable de réaliser cet exploit et se reconcentrer sur la musique en acceptant les chapelles existantes. Pitton, Florian, "Death In Vegas, *The contino sessions*", *Rock&Folk* 386, octobre 1999, p8.

[908] Rigoulet, Laurent, "Mobylisation", *Libération*, 10 juillet 1999, p29-30.

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

million en France), Moby vient de réussir le grand crossover de la techno en direction du grand public. [909] Ceci sans avoir conçu une musique formatée pour plaire au plus grand nombre. L'underground qu'il représente n'est pas seulement connu du public non-spécialisé, il est acheté en masse par celui-ci. Sa réussite commerciale prouve que la démythification tant attendue des *valeurs ancestrales du rock* (importance de l'image pour obtenir une certaine reconnaissance) peut marcher : l'artiste est bien moins identifiable que sa musique, sans que cela nuise à son succès. Ce crossover techno est la preuve que l'underground peut devenir commercial sans sacrifier son identité aux normes que l'on jugeait immuables du succès populaire (nécessité d'une star reconnaissable, format et sons précis, etc.), d'ailleurs Moby se déclare heureux du fait d'appartenir dorénavant à la culture populaire.

Il est important de souligner que, quelques années auparavant, un tel événement aurait été présenté comme une victoire supplémentaire de la société de consommation sur le monde du rock. Or il est maintenant conçu positivement, comme une ouverture du public populaire à la culture underground. Les préceptes punks qui régnaient dans le milieu rock – qui refusait toute compromission avec l'industrie du disque ou le public populaire – ont laissé place à une nouvelle donne consciente de l'impossibilité de faire du rock sans en assumer la dimension commerciale, une acceptation de ces données qui pour l'instant dans la pratique de la musique se relèvent indispensables, avec l'idée en tête de profiter au maximum de ces contraintes pour aider le processus créatif.

Plusieurs exemples viennent démontrer qu'il est possible que des objets de qualité rencontrent le grand public. Les frontières entre ce dernier et l'underground tendent d'ailleurs à s'évanouir, du fait de la médiatisation et de la récupération commerciale de plus en plus rapide de ce dernier. Le dandysme propre au rock devient un phénomène de masse, l'amateur peut désormais apprécier une musique même si celle-ci plaît aussi à ses voisins. L'élitisme n'est plus une règle indépassable de la passion rock depuis que la presse a démontré que celui-ci aussi est une production de l'industrie culturelle.

d. Appartenir à une industrie

Le rap est décomplexé face à la réussite financière

Les années 90 connaissent ainsi l'émergence d'artistes affiliés au monde du rock pour qui le fait de vendre des disques au plus grand nombre n'est plus synonyme d'infamie. La fin brutale de Nirvana a signifié l'impasse de l'éthique punk : le succès du groupe prouve qu'il est possible de concilier qualité artistique et popularité, et le suicide de son chanteur impose la nécessité de mettre fin aux anciens sectarismes réducteurs et dangereux. Si le milieu du rock a du mal à remettre en cause ces tables de la loi, l'exemple viendra des artistes affiliés au rock mais se présentant sous les étiquettes d'autres genre musicaux : le rap et la techno.

[909] Soligny, Jérôme, "Moby", *Rock&Folk* 401, janvier 2001, p66-71 et Conte, Christophe, "Play blessures", *Les Inrockuptibles* 245, 30 mai 2000, p30-36.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Le rap est en effet le premier mouvement musical post-punk reconnu par la critique rock à assumer ouvertement le succès populaire. Il est difficile d'aborder le rap sans envisager l'aspect sociologique de cette musique : la majorité des rappeurs sont issus des ghettos américains ou des banlieues défavorisées françaises, et l'importance de la réussite financière peut leur paraître plus primordiale, car plus concrète, qu'elle ne l'est pour des chanteurs issus d'un milieu généralement financièrement plus aisé qui forme le gros des troupes du rock indépendant. Ainsi les rappeurs peuvent préciser qu'ils sont issus de la rue, ce qui leur apporte une certaine crédibilité, sans que cela les empêche de se féliciter de vendre énormément de disques. Il n'existe pas de contradiction pour les artistes rap à décrire le monde de la rue et à devenir riche grâce à cela, mais au contraire une satisfaction assumée [910] – en totale opposition aux angoisses éthiques du rock indépendant. Toutefois, la thématique de la crédibilité rattrape ces artistes lorsqu'ils ont vendu tellement de disques que leurs conditions de vie ont changé et qu'ils ne peuvent plus prétendre être en prise directe avec ce qui a fait leur succès : la rue. Le rap, surtout dans sa variante gangsta (qui glorifie le mode de vie des gangsters) se retrouve alors séparé de ses origines, le ghetto, par l'argent. [911] Il s'en sort par une glissement thématique : d'une description des conditions de vie des *bad boys* il passe à une glorification esthétique de leurs fantasmes (femmes soumises et grosses voitures).

Arrêtons-nous sur la scène rap française et le rôle qu'elle prend dans cette déculpabilisation du succès. La France devient le deuxième marché rap mondial dans les années 90, et sa scène nationale en est une des plus vivantes. Ceci pour une raison originellement politique : l'intervention de l'Etat en faveur de la création francophone. En 1996, le Ministère de la Culture dirigé par Jacques Toubon impose aux radios musicales, sous peine de sanction, un quota de diffusion de chansons francophones : celles-ci doivent représenter 40 % de la programmation entre 6H30 et 22H30, et au sein de ces 40 % la moitié doit provenir de nouveaux talents ou de nouveautés. [912] Sur le moment, la première réaction des professionnels est de critiquer cette loi, puisqu'en l'état la production contemporaine ne suffisait pas à remplir cette condition. [913] Puis l'une de ces radios, Skyrock, fait le choix de privilégier le format rap, dont le précédent du *Mia* de IAM,

[910] Lorsque le rappeur américain Snoop Doggy Dogg parle des hommes politiques qui essayent de le censurer mais lui font surtout de la publicité, il précise : « ***Pas de problème avec moi : grâce à eux, je suis en train de devenir un enculé de richard. Merci les gars.*** ». Tellier, Emmanuel, "Enfant de chœur", *Les Inrockuptibles* 54, avril 1994, p32-37.

[911] Cachin, Olivier, "2Pac, Mortelle randonnée", *Rock&Folk* 351, novembre 1996, p24-26.

[912] Des aménagements sont toutefois prévus dans la loi du 30 septembre 1986 modifiée, et explicités dans l'article 28-2 bis. « Par dérogation, le Conseil supérieur de l'audiovisuel peut autoriser, pour des formats spécifiques, les proportions suivantes : - soit, pour les radios spécialisées dans la mise en valeur du patrimoine musical, 60 % de titres francophones dont un pourcentage de nouvelles productions pouvant aller jusqu'à 10 % du total, avec au minimum un titre par heure en moyenne ; - soit, pour les radios spécialisées dans la promotion de jeunes talents, 35 % de titres francophones dont 25 % au moins du total provenant de nouveaux talents." En application de ces dispositions, les stations ont choisi l'option qu'elles souhaitent appliquer. Ainsi, les réseaux Fun Radio et Vibration, et la station lilloise Contact FM, ont choisi de diffuser 35 % de titres francophones dont 25 % du total provenant de nouveaux talents ; les radios Nostalgie et MFM programment, quant à elles, 60 % de titres francophones dont un pourcentage de nouvelles productions pouvant aller jusqu'à 10 % du total. »

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

tube populaire de 1993, a démontré la capacité de plaire au plus grand nombre. C'est un succès et en 1998 le rap français occupe une place prépondérante dans les hit-parades nationaux, devançant même le rap américain.

Mais alors que cette scène s'était fait remarquer au début de la décennie par son discours politique et ses valeurs avec des groupes comme Ministère A.M.E.R., NTM, Assassin ou encore IAM, qui dénonçaient les conditions de vie dans les banlieues et étaient le plus souvent censurés par les médias populaires, les jeunes rappeurs français qui accèdent à la notoriété populaire n'éprouvent aucun remords à profiter pleinement du système de la chanson française (importance de la promotion et du marketing), même si cela se fait au prix de quelques compromissions. « ***Car à la différence de l'époque du rock alternatif, il ne s'agit pas pour cette génération de groupes de se positionner contre le système mais de l'infiltrer et de le retourner à son avantage.*** » [914]

Une position héritée elle aussi en partie de l'attitude du groupe IAM, qui a su lors du succès du *Mia* gérer la demande populaire et médiatique en acceptant de se rendre par exemple sur les plateaux de télévision (à la différence de Noir Désir) dans l'espoir d'y réussir un « ***hold-up mental*** » : ***« changer l'esprit critique des gens envers le rap et les amener à ce genre musical par le biais des médias »*** et ainsi attirer à lui un large public [915] . Puisque l'industrie musicale et médiatique est indépassable, autant l'utiliser à son avantage et à celui de son discours, ce que comprendront en un sens encore plus pragmatique les artistes de la génération rap suivante qui ***« vont au bras de fer et réclament une part de plus en plus importante des profits. »*** [916] Le rap français démontre ainsi qu'il est plus judicieux de ne pas s'opposer à l'industrialisation de la culture, mais au contraire d'essayer d'en tirer des profits aussi du côté de l'artiste et de son art – en facilitant notamment sa diffusion vers un grand public qui n'est plus l'ennemi.

La techno assume le fait de faire partie d'une industrie

[913] Le principe même est remis en cause par les journaux spécialisés, qui y voient une discrimination supplémentaire à l'égard d'un rock (principalement anglophone) déjà peu diffusé sur les radios généralistes (*Rock&Folk* poussant l'indignation jusqu'à s'interroger sur une future obligation semblable de quotas d'artistes francophones dans les pages des magazines musicaux). Manœuvre, Philippe, "Edito", *Rock&Folk* 342, février 1996, p7. Les faits d'ailleurs démontrent que la scène rock française ne profite guère de cette ouverture supposé à la création francophone : fin 1997, les rares groupes rock qui connaissent un petit phénomène autour d'eux, comme Mass Hysteria ou No One Is Innocent, sont bannis des grandes radios (il faut toutefois convenir que leur style musical - du hardcore teinté de techno - est peu propice à être diffusé sur des médias grand public). Le système ne semble ouvert qu'aux artistes de variété et aux rappeurs. D'ailleurs, les quotas radiophoniques n'interviennent pas plus lors de l'explosion de la scène French Touch. La musique électronique, étant essentiellement instrumentale ou utilisant tel un instrument des bribes de phrases au vocabulaire anglais, ne rentre pas dans le cadre de la création francophone - et non française - et ne bénéficie donc pas du soutien légal auprès des radios. Santucci, Françoise-Marie, "Poussée De Fièvre", *Libération*, 15 novembre 1997, p30 et Dupuy, Gérard, "Editorial, Bête et méchant", *Libération*, 4 janvier 1996, p4.

[914] De Longeville, Thibaud, "Le combat continue", *Les Inrockuptibles* 206, 7 juillet 1999, p38-39.

[915] Bertin, Pascal, *Dictionnaire du rock*, 2000, s.v. "IAM," p825-826.

[916] De Longeville, Thibaud, "Le combat continue", *Les Inrockuptibles* 206, 7 juillet 1999, p38-39.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

La musique électronique est la deuxième scène à prendre en compte ce changement d'éthique et de pratique face à l'industrie de la culture. Dans ce cas aussi les grands bouleversements vont se concrétiser grâce à l'apparition d'artistes emblématiques, représentant pour les médias et le public l'ensemble de la scène techno. En France, le duo Daft Punk a ainsi porté sur ses épaules dès le début de sa reconnaissance critique les enjeux qui nous intéressent. Alors qu'il n'en est qu'au stade de la rumeur (il ne doit sortir que deux mois plus tard), leur premier album cristallise déjà pour les professionnels un ***« double enjeu : incarner la maturité commerciale de la techno et la sortir du ghetto spécialisée. »*** [917] Dès ces prémisses la question du résultat commercial est posée, alors que cela n'est pas la règle dans la presse spécialisée. [918] Surtout, cette mise en avant des enjeux financiers n'hypothèque pas les qualités musicales de l'objet, qui est loué en tant que ***« synthèse réussie entre rythmes disco [comprendre populaires] et production sans concession »*** [919] .La presse rock est obligée de reconnaître que les qualités présentes dans ce disque, qualités habituellement réservées aux productions à l'audience limitée, sont ici ***« offertes à un grand public que nous abhorrons, nous les critiques spé. »*** [920] Le deuxième album poussera encore plus loin ces accointances du groupe avec l'industrie puisque la campagne marketing qui accompagne sa sortie est qualifiée de ***« rouleau compresseur bien huilé » .*** [921]

A la suite de Daft Punk, la réussite commerciale de l'œuvre devient une composante avouée comme essentielle. Le groupe Air précise par exemple qu'il mise sur un succès commercial minimum de leur premier album (les ventes dépasseront leurs espérances) afin d'obtenir par la suite une totale liberté artistique. [922] Avec l'expression publique de tels projets, la scène électronique est prête à assumer quelques concessions temporaires [923] afin de poursuivre une route plus affranchie des ingérences industrielles – alors que la scène rock indépendante préférait s'enfermer dans une impasse plutôt que de céder momentanément sur son intégrité. La techno a la force et l'intelligence d'assumer le fait qu'elle fasse partie d'un business [924] , et de ne pas chercher à s'en excuser mais au

[917] ***Bernier, Alexis, "La rumeur Daft Punk", Libération, 3 décembre 1996, p31.***

[918] Ce qui peut expliquer les critiques négatives reçues par le groupe, comme celle des *Inrockuptibles*, qui s'inscrivent toujours dans le schéma classique underground contre industrie, qualité contre popularité.

[919] ***PX, "Daft fiction", Technikart 9, février 1997, p22-26.***

[920] ***PX, "Homeworks, l'album", Technikart 9, février 1997, p25.***

[921] ***Sabatier, Benoît, "Daft pop", Technikart 50, mars 2001, p46-54.***

[922] Rigoulet, Laurent, "Air, deux garçons dans le vent", *Libération*, 20 janvier 1998, p33.

[923] Le groupe Cassius reconnaît ainsi avoir adapté un de ses morceaux pour qu'il puisse aller avec le vidéo-clip qui leur plaisait. Lestrade, Didier, "Cassius plaît", *Libération*, 29 janvier 1999, p41-42. Ce qui s'inscrit aussi dans le processus de désacralisation de la musique entrepris par l'electro : un morceau n'est pas intouchable, mais au contraire susceptible d'ouverture (par la pratique du remix ou ici de l'accompagnement vidéo).

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

contraire de retourner à son avantage les contraintes que cela suppose.

Le succès commercial n'est ainsi plus synonyme d'enfermement, mais devient au contraire source de liberté accrue. Un artiste qui obtient un succès discographique se voit proposer de plus gros contrats, de plus fortes avances pour la production de son disque suivant. Alors que le milieu rock concevait cela comme une obligation faite à l'artiste de reconduire en l'affadissant sa formule, les artistes électroniques le perçoivent comme une assurance financière leur garantissant la liberté de créer. Le succès est perçu comme une possibilité d'ouverture artistique, et non comme un risque d'enfermement [925] ; le fait même que le genre devienne commercial est célébré par les puristes [926] : les valeurs qui régnaient dans le milieu rock sont ainsi mises à mal par l'ensemble de la scène électronique. [927]

Avec la techno, c'est tout le système de valeurs du milieu rock qui est remis en cause : l'alliance avec l'industrie culturelle est acceptée sans que cela ne condamne l'indépendance artistique. Comme dans le rock alternatif, de petites structures indépendantes, labels ou réseaux de diffusion, se créent pour promouvoir le travail des jeunes artistes spécialisés : proches de ces derniers, elles se révèlent souvent plus capables de déceler les futurs mouvements musicaux que les grandes maisons de disques. Le parallèle avec le schéma du rock alternatif se brise lorsque ces petites structures acceptent de s'associer avec des majors : s'il existe des cas où ces associations se concluent par une perte d'autonomie décisionnelle, la majorité d'entre elles se contente de passer des contrats de seule diffusion qui leur permettent de garder leur autonomie artistique tout en profitant de la logistique industrielle des grandes maisons de disques. [928] Les musiques électroniques se révèlent ainsi suffisamment « ***imprégnées des modalités de fonctionnement industriel*** » pour pouvoir les réagencer à leur volonté. Elles ne sont plus bloquées, comme peut l'être le rock alternatif à l'éthique héritée du punk, dans une « ***radicalité artistique*** »qui refuse toute compromission aux lois de la demande et des usages et qui limite ainsi son champ d'action. [929]

[924] Bernier, Alexis, "Etienne de Crecy, la grande lessive", *Rock&Folk* 368, avril 1998, p32-33.

[925] Le succès du deuxième album des Chemical Brothers les a ainsi selon eux autorisé à prendre plus de liberté, parce qu'ils savaient qu'ils auraient un public qui écouterait le disque de toutes façons. Bernier, Alexis, "La formule Chemical", *Libération*, 19 juin 1999, p39.

[926] L'une des figures mythiques de la techno, Carl Craig, se réjouit du succès des mêmes Chemical Brothers, parce que celui-ci peut permettre à tous les artistes techno de vendre des disques. Bernier, Alexis, "Carl Craig, l'après-techno", *Libération*, 25 avril 1997, p28-29.

[927] Notons au passage une autre point changeant par rapport au rock : des gens comme Kevin Saunderson ou Derrick May font partie de l'histoire du mouvement mais préfèrent continuer à expérimenter plutôt que gérer ce statut – comme cela est si souvent le cas dans le rock (peut-être parce que justement la techno reste pour l'instant une musique uniquement du présent dont les éléments anciens paraissent sans intérêt immédiat à l'auditeur). Brunner, Vincent, "Kevin, Derrick, Juan et les autres", *Les Inrockuptibles* 174, 18 novembre 1998, p40-41.

[929] Debruyne (2001), p.40-41.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Les artistes apprennent à négocier avec les maisons de disques

L'industrie culturelle a tellement imposé son assise sur le milieu rock que les deux mouvements musicaux (rap et techno) qui lui présentent une porte de sortie dans les années 90 ont eux-mêmes intégré cette nécessité de faire avec elle. Puisque le système semble tout puissant, il faut apprendre à vivre avec ses conditions, ce que les artistes entreprennent de diverses façons. La première possibilité est de se soumettre à ses obligations et de se présenter là où elle lui demande de se présenter. [930] Ce cas n'est pas intéressant pour nous, puisqu'il n'attire que quolibets de la part de la presse spécialisée qui se trouve confortée dans son schéma *vendeur (de disques) = vendu (à l'industrie du disque)*. La deuxième possibilité est plus intéressante en ce qu'elle impose à la critique rock de revoir sa grille de lecture : elle permet aux artistes rock de négocier avec les maisons de disques, sur le modèle fourni par les rappeurs et les musiciens électroniques, sans que cela ne tourne nécessairement à leur désavantage.

Il a déjà été évoqué, avec les cas de Nirvana et de Jeff Buckley, la pression qu'est capable d'exercer les maisons de disques sur ses artistes pour que ceux-ci satisfassent les exigences du public le plus large possible (demande de concessions esthétiques, tournées promotionnelles allongées, temporalité de la création réglée sur celle de la commercialisation - ne pas sortir de nouveau disque tant que l'ancien n'a pas été pleinement exploité…) Les exemples abondent d'artistes abîmés par ces conditions de travail, mais désormais dès que l'un d'entre eux est en position de force (grâce à son succès public) vis-à-vis de sa maison de disque, il lui fait part de ses exigences et de ses propres règles du jeu. C'est ainsi qu'une fois devenu énorme, Radiohead refuse de céder au gigantisme qu'on lui prévoit, et privilégie des concerts plus appropriés à ses convictions [931] . Ou que Beck, ne bénéficiant pourtant alors plus d'une énorme réputation que d'un large public, obtienne de sa maison de disques le droit de sortir autant de disques qu'il veut et ce à son rythme, avec en plus la possibilité de faire paraître certaines de ses productions sur d'autres labels. [932] Autant de situations impensables lorsque l'on se réfère aux contrats originaux que les maisons de disques faisaient signer à leurs artistes dans les années 60 (les Beatles, les Rolling Stones, pour ne citer que les plus

[928] Le label Mo'Wax, dirigé par James Lavelle, a été créé suite à sa frustration de ne pas voir les artistes qui le contactaient et lui plaisaient obtenir un contrat avec des maisons de disques. Il a notamment été en contact avec Portishead et Tricky mais n'a pu les signer faute d'argent suffisant : il reconnaît alors la nécessité d'une association avec une plus grosse maison de disques : « [ces signatures ratées avec les artistes cités] ***Ce sont mes plus grands regrets. Voilà aussi la raison pour laquelle je négocie aujourd'hui un partenariat avec une major. J'ai monté le label avec quelques milliers de francs empruntés à un ami, mais je ne peux plus continuer comme ça. Les artistes viendront plus facilement s'il y a les moyens matériels leur permettant de réaliser l'album de leurs rêves tout en gardant l'esprit indépendant.*** » Narlian, Laure, "Le maquisard", *Les Inrockuptibles* 3, 29 mars 1995, p32-33.

[930] C'est par exemple le cas du rappeur rebelle Eminem qui se retrouve extrêmement consensuel lors de la cérémonie des Grammy Awards célébrant les meilleures ventes de disques américaines. Lévy-Willard, Annette, "Eminem pianissimo", *Libération*, 23 février 2001, p39.

[932] Conte, Christophe, "Beck, *One foot in the grave*", *Les Inrockuptibles* 59, octobre 94, p82.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

connus, n'avaient alors aucun droit sur leurs catalogues de chansons).

Preuve que les artistes sont sûrs de leur force lors des négociations avec leurs maisons de disques : ils n'hésitent plus à signer avec celles qui promeuvent également la musique populaire dans ce qu'elle a de plus répulsif pour le rock, alors qu'auparavant une telle opération aurait été ressentie comme un reniement total. [933] Les artistes se mettent même à envisager imposer leur règles du jeu à l'ensemble de l'industrie du loisir : de la même façon que l'industrie culturelle défendait ses produits marketing (boys bands et autres) avec l'argument de l'adhésion du public, ces nouveaux maître du jeu forts d'une audience élargie souhaitent eux aussi profiter de leur position dominante pour faire entendre leurs intérêts – qui ne sont pas nécessairement affiliés à l'idée de profit. [934]

Tout ceci, rappelons-le, est rendu possible grâce à la consécration publique qu'ont connus quelques groupes au début de la décennie, déjouant les pronostics des maisons de disques et les obligeant à reconsidérer la part de liberté laissée à l'artiste en leur sein. Le fait que REM, Nirvana, [935] ou même Guns N'Roses, [936] aient su conquérir un public plus large que celui qui leur était prédestiné a eu une influence énorme sur l'industrie du disque, et par conséquent sur la musique rock en son ensemble. L'industrie a été contrainte de prendre en compte des sous-genres qu'elle ne supposait pas capables de tels résultats commerciaux et de gérer les artistes issus de ces scènes et leurs références théoriques underground en leur concédant une liberté artistique nouvelle. Dans le même mouvement, la presse spécialisée a été obligée de remettre en cause ses considérations théoriques qui séparaient industrie et art, commerce et qualité, du fait que ces mêmes maisons de disques offraient aux artistes qu'elle soutenait de bons moyens d'expression sans restreindre leurs discours. Est-ce à dire qu'art et commerce se sont enfin réconciliés

[931] Les membres du groupe se justifient : « ***Nous ne voulions pas que notre musique serve à nourrir une structure économique. (…) Tout cela, c'est la faute des eighties, la rationalisation économique de la musique. Dans les années 60 et 70, les gens se contentaient de sortir leurs disques, le concept de tournée de deux ans n'existait pas. Mais dans les années 80, il fallait maximiser les revenus, tout s'est professionnalisé et ces tournées sont devenues la norme indiscutable dans les années 90. Pendant sept ans, nous avons été les jouets de ce système, jusqu'à ce que nous soyons enfin en position de force. Aujourd'hui, nous n'avons plus envie de grossir, nous avons même envie de rétrécir. Quel plaisir tirer du fait que nous jouons devant 80 000 personnes ? On peut donner de bons concerts dans ces conditions, mais il y a d'énormes chances pour qu'ils soient moins passionnants qu'un concert face à 1 000 personnes.*** » Beauvallet, JD, "Chaos Computer", *Les Inrockuptibles* 247, 13 juin 2000, p16-18.

[933] C'est ainsi que le musicien underground DJ Cam peut se retrouver sur le même label que Céline Dion sans que cela n'émeuve les instances critiques. Cf. Essindi, Ivan, "Les associés du diable", *Technikart* 21, avril 1998, p90.

[934] Le musicien electro français Mirwais est devenu incontournable grâce à sa collaboration fructueuse avec Madonna. Suite à cette reconnaissance, la chaîne de télévision M6 lui laisse carte blanche pour la programmation d'une émission : il fait alors part de son désir d'y inviter Pierre Bourdieu. Sabatier, Benoît, "Maillot jaune (sombre)", *Technikart* Hors-série 4, janvier 2001, p66-70.

[935] Balfour, Brad, "Lire, Nirvana", *Rock&Folk* 315, novembre 1993, p14.

[936] Qui a démontré que, contrairement à la norme en vigueur du politiquement correct dans les années 80, l'outrage pouvait aussi faire vendre des disques par millions. Cf. (et suivants) Manœuvre, Philippe, "La vie en Roses", *Rock&Folk* 298, juin 1992, p40-45.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

pour la norme critique, que tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes culturels ? Rien n'est moins sûr, car si l'industrie est louée pour sa capacité à accueillir les artistes importants, d'autres points de sa politique éditoriale restent sujets à critique, comme nous allons le voir. [937]

Les nouvelles attitudes présentées par les artistes des sous-genres du rock susceptibles de le remplacer dans sa médiation originelle (le rap et la techno) démontrent qu'il est tout à fait possible d'assumer la dimension économique de sa musique tout en maintenant une certaine exigence artistique. Ce sont ici les pratiques qui imposent au discours spécialisé un changement de position, alors que jusque-là c'était lui le garant du respect d'une tradition éthique indépassable. Puisque la presse reconnaît que l'association rock/rébellion n'est plus valable, elle prend le parti d'une suspicion à l'encontre de toute production en ce sens, susceptible de n'être qu'une opération marketing camouflée.

8. Une politique éditoriale critiquée

a. Nouveaux marketings

Le marketing de la rébellion

La presse spécialisée a donc su se détacher de ses a priori négatifs sur la présence trop explicite du facteur financier dans l'existence d'un disque. Une des conséquences immédiates de ce changement prend acte dans le rapport au marketing dans le rock. Jusqu'aux changements de normes critiques, toute présence de marketing flagrante dans la présentation d'une œuvre ou d'un artiste revenait à le condamner sans autre forme de procès. Les bouleversements qui se sont opérés entre underground et grand public, qualité artistique et potentiel commercial ont aussi touché les habitudes qui consistaient à ***« cracher sur une œuvre au seul titre qu'elle est " efficacement marketée par une grosse major " »*** [938] . Les opérations de promotion critiquables continuent certes à être dénoncées [939] , mais leur seule existence ne suffit plus pour prononcer la sentence.

[937] Notamment de transformer tout ce qui est phénomène culturel même particulier en phénomène commercial reproductible à volonté. Si par exemple l'animalité des Guns N'Roses est perçue comme un retour salvateur au caractère frondeur du rock, l'industrie discographique fait en sorte de distiller l'aura de celle-ci sur le reste de sa production mainstream, en demandant par exemple à un membre du groupe de participer à l'album de Michael Jackson.

[938] Nassif, Philippe, "Le nouvel ordre pop", Technikart 21, avril 1998, p78-81.

[939] *Libération* va par exemple s'interroger sur la valeur d'une collaboration entre Marianne Faithfull (rock mainstream issu des sixties londoniennes) et Metallica (trash metal) : hormis un coup de promotion mutuel dans l'espoir d'intéresser le public de l'autre, le chroniqueur ne voit pas l'intérêt d'une telle réunion. Romance, Laurence, "Faithfull fait lalala avec Metallica", *Libération*, 18 novembre 1997, p32-33.

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

La presse ne se contente plus de dénoncer le marketing selon l'argument de la compromission avec l'industrie, mais cherche à en expliquer les rouages à ses lecteurs. Le rock a toujours capitalisé sur son image choquante. La dépravation y est une qualité, une marque de l'appartenance au cercle des artistes dangereux pour l'ordre moral. Cela date des origines de la contre-culture et de ses espoirs révolutionnaires et cela continue dans les années 90, même si ce rapport à l'image est moins primordial qu'il n'a pu l'être dans la décennie précédente [940] . Le succès du gangsta rap de Snoop Doggy Dogg est ainsi en partie tributaire de la mauvaise réputation du personnage [941] . De même, l'exposition médiatique que vaut au groupe Marilyn Manson l'accusation d'être à l'origine du massacre du lycée de Columbine en avril 1999 [942] , lui assure une augmentation des ventes de disques : alors que sa carrière connaissait un net affaiblissement, cette remise à jour par une actualité morbide semble le rendre « ***de nouveau pertinent*** » [943] aux yeux du public. Tout événement, toute position esthétique, même les plus discutables, peuvent ainsi se traduire en chiffre de ventes.

Non seulement tout discours déviant face à l'ordre moral peut rencontrer le succès, mais il en est de même pour tout discours rebelle, même politique. Le large succès d'un groupe comme Rage Against The Machine présenté comme rebelle a ainsi ***« fait prendre conscience aux majors qu'on pouvait vendre beaucoup avec un aspect radical »*** [944] . Cette notion de rebelle, qui supposait à l'époque de la contre-culture une inadéquation avec le marché discographique, devient un signe publicitaire, une nouvelle étiquette marchande : elle est à son tour dessaisie de sa substance par la logique économique qui diffuse tout objet, tout discours, tant que ceux-ci sont susceptibles de se transformer en raisons d'achats. [945]

Conséquence de cette bienveillance des maisons de disques, les groupes qui en profitent sont suspectés par la critique de ne parvenir au succès qu'en fonction de

[940] Le groupe de hard glam Mötley Crüe reconnaissant ainsi qu'avoir été managé par un dealer de drogue n'a pas été forcément « ***un mauvais point pour notre image*** », sur quoi il surenchérit « ***la situation a ses avantages : la came gratuite !*** ». Guégano, SK, "Mötley Coquin", *Rock&Folk* 292, décembre 1991, p39.

[941] Qui déclare à ce propos : « ***l'ambiguïté fait vendre. La controverse fait vendre. On me traite de voyou : moi, je rigole et je vois défiler les chiffres de vente de mon album. Il suffit qu'un journal ressorte un vieux rapport de police, une photo ou le témoignage d'un fils de pute qui m'a croisé cinq minutes dans sa vie pour que les ventes de mon album s'emballent. Pourquoi lutterais-je contre ce phénomène ?*** » Tellier, Emmanuel, "Enfant de chœur", *Les Inrockuptibles* 54, avril 1994, p32-37.

[942] Les auteurs de ces massacres seraient des admirateurs influencés par les disques du groupe, ce dont se défend mollement le leader : « ***Quand on m'a associé au massacre de l'école de Columbine High à Denver, le pire pour moi a été de découvrir que ces gamins, les criminels, n'étaient même pas des fans de Marilyn Manson , explique Brian Warner, en ponctuant son aveu d'un ricanement sépulcral. Mais montrer ma tronche au JT était évidemment la solution de facilité : j'ai une image qu'"ils" peuvent utiliser pour vendre de la peur. Et comme personne ne connaissait les groupes dont ces garçons étaient réellement fans…*** » (et suivant) Romance, Laurence K., "Marilyn Manson blasphémacteur", *Libération*, 17 novembre 2000, p39-40.

[943] « ***Bouc émissaire, ses tactiques essentiellement destinées à choquer 1e bourgeois redevenaient crédibles***. »

[944] ***H.M., "Silmaris", Rock&Folk 338, octobre 1995, p24-25.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

campagnes marketing. [946] Si un mouvement musical underground rencontre un large public, ses artistes sont en effet accusés d'être les jouets d'une industrie du disque nécessairement à l'origine du phénomène [947] . Si cette dernière constate que la musique rebelle est celle qui vend le plus, elle en cherche tout simplement des déclinaisons afin de multiplier les résultats financiers. *Rebelle* devient une étiquette, un argument de vente qui efface toute autre considération : le discours est oublié, il peut être exprimé ou tu, ce n'est de toute façon pas lui qui remet en cause les chiffres de ventes. D'ailleurs, l'accès de la musique rebelle aux grands médias ne signifie pas obligatoirement un changement du discours, comme le pensent les chroniqueurs. Les mots peuvent garder la même forme, les mêmes invectives, en s'adressant au plus grand nombre : ils ne connaîtront que rarement de censure directe. Le problème ne se pose qu'au niveau éthique, qu'en rapport au contexte de l'énonciation : un discours d'opposition au système peut-il s'exprimer avec l'accord de ce dernier ? La presse rock reste convaincue que non, que l'opposition ne peut exister que dans la marge, que tout discours rebelle énoncé sous la bienveillance de l'autorité perd toute crédibilité. C'est ce qui se passe avec les groupe rebelles qui concrétisent leur potentiel commercial : ils ne peuvent plus prétendre incarner ce qu'ils revendiquent dès lors qu'ils pactisent avec l'industrie discographique [948] , cette dernière

[945] Preuve de dernière minute: le réseau de distribution de produits culturels FNAC propose en avril 2004 une sélection de CD sous l'intitulé : « ***les artistes rebelles sont à la FNAC*** ». Elle est présentée ainsi : « ***de Bob Dylan à Marilyn Manson , découvrez ou redécouvrez une sélection de 50 artistes qui ont révolutionné la culture, les mentalités et la politique de leur époque.*** ». La notion de rebelle est devenue sans discussion aucune une catégorie commerciale.

[946] Le groupe techno-rock Prodigy, bien que présenté sous l'étiquette rebelle, reçoit comme critique principale d'avoir été lancé en tant que tel par les publicitaires de sa maison de disques. Cf. Tellier, Emmanuel, "Satanas & Diabolo", *Les Inrockuptibles* 111, 2 juillet 1997, p52-53.

[947] Ce qui, dans les faits, peut se révéler exact. *Rock&Folk* révèle ainsi que No One Is Innocent, groupe français dans le style de Rage Against The Machine, est devenu « ***l'objectif prioritaire de la maison Barclay qui a investi des sommes importantes sur son nom. Résultat : après un Bataclan plein... à 90% d'invités en mai 94, le groupe remplit deux fois la Cigale de payants en décembre. Tout le problème étant de savoir si les promoteurs n'ont fait qu'anticiper les goûts du public, ou si les amateurs de rock radical ne sont pas aussi manipulables que les autres publics...*** » H.M., "Silmaris", *Rock&Folk* 338, octobre 1995, p24-25. Mais en règle générale, le processus ne remet pas en cause les motivations des artistes : si un groupe connaît le succès avec un style musical précis, toutes les maisons de disques se mettent à signer des contrats à des artistes issus du même mouvement dans l'espoir de réitérer ce succès. L'opportunisme n'est donc pas à imputer aux artistes – qui peuvent avoir pratiqué ce style dans l'ombre des années avant de profiter de l'effet de mode –, mais plutôt aux maisons de disques.

[948] Pour *Technikart*, At The Drive-In, qui fait les choux gras des rédactions rock début 2001, n'est qu'un groupe parmi les autres, qui a survécu pendant des années comme des milliers de ses congénères : « ***Mais nous sommes aux Amériques, surgit donc un bout de rêve américain : l'industrie du disque fout le paquet sur les combos punk-rock, puisque le jeune ricain s'y retrouve. Rebelle attitude, tous en veulent. Pearl Jam et Rage Against the Machine cartonnent, relayés par des formations encore pires, Offspring , Blink 182 , Korn et Limp Bizkit . La maison de disques Virgin chope le producteur de ces deux derniers groupes et lui colle At the Drive-In dans les guiboles. Il en ressort Relationship of Command , leur troisième album, qui, soi-disant, déchire. On a un doute : être rebelle, c'est refuser de marcher avec le troupeau, non ? Faire preuve d'originalité ? Mais non, ça, ils y arrivent pas : hors de question de déroger aux sacro-saintes tablettes du punk-rock.*** » Sabatier, Benoît, "Le courage de la rock attitude", *Technikart* 49, février 2001, p76.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

étant accusée de pervertir tout ce qu'elle touche.

C'est ainsi que Rage Against The Machine connaît des difficultés avec la critique (le groupe a été depuis son apparition présenté comme un groupe rebelle, au discours anticapitaliste mais produit et diffusé par une des grandes majors du disque, Sony : les chroniqueurs ne se sont pas privés de relever cette contradiction, et ont concentré leur approche du groupe autour de cet angle). En 1999, c'est-à-dire après les bouleversements précédemment expliqués [949], leur nouvelle production discographique reçoit un traitement différent : le groupe est jugé sur sa seule qualité musicale et la polémique sur leur valeur discursive est enterrée. Le chroniqueur précise en effet que le groupe est désormais ***« revenu du succès marketing dans lequel le business voulait l'enfermer »*** [950] : il reconnaît que l'image rebelle du groupe, même si les positions politiques de ses membres sont sincères, est mise en avant par la maison de disques en tant qu'argument commercial – et implicitement qu'il ne rentrera plus dans le jeu marketing de cette polémique.

Le marketing classique est-il encore efficace dans le rock ?

Ces exemples nous démontrent que le marketing peut être dangereux – en terme de reconnaissance critique – pour l'artiste. Même s'il peut prendre des formes viciées comme celle que nous venons de voir – vendre un groupe comme rebelle –, le marketing classique (c'est-à-dire effectué avec toute la puissance financière d'une industrie : achats de places publicitaires, promotion médiatique, diffusions négociées à la radio et à la télévision) a de plus en plus de mal à ne pas être dénoncé dans la presse spécialisée. Les grosses opérations de ce genre sont relayées strictement comme telles aux lecteurs des magazines rock, ce qui peut en affaiblir la force publicitaire. [951]

Le problème de la promotion lorsqu'elle se fait gigantesque est qu'elle n'est plus un argument en faveur du produit vendu, parce qu'elle le vampirise médiatiquement. La sortie en 1995 d'un disque de Michael Jackson mobilise un « ***appareil promotionnel monstrueux*** », le plus gros budget du genre de l'histoire de la major Sony. Réaction de la presse : elle s'interroge quant à savoir si cela est autre chose qu'un événement médiatique [952], mettant de côté la question de la qualité artistique du disque écrasée par sa promotion. [953] Là est la faute des grosses opérations de marketing classique : à trop vouloir créer l'événement, elle subordonne la consommation à la communication.

[949] L'article parle d'ailleurs de Rage Against The Machine comme d'« ***un groupe beaucoup trop années 90 pour être honnête*** », pour bien signifier à son lecteur que le temps et ses normes ont changé.

[950] ***Pitton, Florian, "Rage Against The Machine, Mirador", Rock&Folk 387 (novembre 1999), 58-61.***

[951] A propos du groupe techno Prodigy annoncé partout comme allant faire l'événement rock de l'année 1997, Patrick Eudeline délivre : « ***Bon, ils ont une énorme maison de disques qui met le turbo, mais c'est un truc qui va durer six mois, et dans six mois, tout le monde va s'en foutre, c'est évident.*** » La Rédaction, "Prodigy, Le grand débat Techno", *Rock&Folk* 360, août 1997, p62-67.

[952] Dahan, Eric, "Michael Jackson fait des histoires", *Libération*, 16 juin 1995, p28-29.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

L'acheteur potentiel est conçu comme devant jouir de sa participation à l'événement créé et non pas de sa consommation même, de son écoute. Conscients de cette soumission de l'objet à sa publicité, les chroniqueurs parlent donc du réel événement : l'opération marketing et non le disque. Le marketing devient ainsi le principal sujet d'articles censés être consacrés aux artistes [954], car c'est bien l'opération publicitaire qui fait l'actualité, et non la qualité supposée de la nouveauté discographique pour laquelle elle s'ébranle.

La réussite du groupe Louise Attaque en France apparaît en ce sens comme un camouflet aux logiques promotionnelles appliquées à la scène rock. Les débuts du groupe sont à peine plus remarqués par la presse spécialisée que la moyenne des productions rock françaises : le premier album est considéré comme « ***encourageant*** » et l'on signale une propension à rencontrer un certain succès lors des concerts. [955] Six mois plus tard, les chroniqueurs constatent que le groupe a su « ***contre toute attente*** » - de la part des professionnels - « ***récolter les fruits d'un rock de proximité*** », c'est-à-dire présent sur un maximum de scènes et affichant une certaine intransigeance avec le business qui les a plutôt ignorés jusqu'ici. [956] Car si en un an Louise Attaque affiche 400 000 CD vendus, il ne le doit pas à une campagne de marketing ou au soutien d'une radio musicale. Son succès s'est construit sur la multitude de concerts donnés et sur le bouche à oreille positif qui s'en est suivi. Ce n'est qu'ensuite que, face à la demande de ses auditeurs, la station de radio Fun Radio s'est mise à diffuser leur titre *Ton Invitation* (qu'elle avait refusé de faire entrer dans sa playlist quelques mois auparavant), suivie par le reste de la bande FM. [957]

Le succès du groupe, même s'il reste par ses proportions la plupart du temps incompréhensible à la presse musicale [958], est interprété comme une preuve faite ***« au***

[953] Il faut préciser que ces grosses opérations marketing sont souvent responsables de cet oubli de la musique, n'hésitant pas elles-mêmes à argumenter sur d'autres éléments. Pour reprendre l'exemple de Prodigy, Philippe Manœuvre dénonce : « ***Pour la première fois dans l'histoire de la musique, la publicité d'un groupe consiste en cet aspect aussi vil que marketing : "On va en mettre deux millions et demi en place dans le monde." Mais qu'est-ce qu'on en a à foutre ? C'est pathétique.*** » La Rédaction, "Prodigy, Le grand débat Techno", *Rock&Folk* 360, août 1997, p62-67.

[954] Voir par exemple l'entretien de *Technikart* avec Mel C, ex-membre du girls band Spice Girls, dont la carrière solo est vendue comme « punk ». Il y est très peu fait part de musique, mais beaucoup de changement d'image publicitaire. Rappelant que les Sex Pistols, les modèles du genre, peuvent être assimilés à un boys-band (le groupe fut selon la légende la création machiavélique du manager Malcom McLaren), le journaliste veut bien lui reconnaître cette étiquette, à condition de remarquer que les Sex Pistols possédaient une qualité artistique, alors qu'elle ne vend que de la représentation, qu'elle n'est que « marketing spectaculaire ». Sabatier, Benoît, "Rebelle clé en mains", *Technikart* 38, décembre 1999, p84-85.

[955] Rigoulet, Laurent, "Louise Attaque, Parfums de femmes", *Libération*, 1er août 1997, p26.

[956] H.M., "Louise Attaque, Dolly, L'une chante, l'autre pas", *Rock&Folk* 366, février 1998, p52-57.

[957] Rigoulet, Laurent, "Louise Attaque par surprise", *Libération*, 6 avril 1998, p32-33.

[958] *Les Inrockuptibles* parlent d'un succès « ***miraculeux*** » qui a fait d'un « ***groupe un peu plouc*** » le « ***plus gros vendeur de l'histoire du rock français*** ». Beauvallet, JD, "Autour de Louise", *Les Inrockuptibles* 226, 18 janvier 2000, p20-23.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

marketing qu'on n'avait pas besoin de s'agenouiller devant les robinets FM pour toucher un public, nous rappelant l'urgence et la nécessité qu'il y a à financer les salles de concert. » [959] Même si les chroniqueurs ne sont pas enthousiasmés par la musique proposée, ils ne peuvent que reconnaître l'intégrité de la démarche et la saluer [960] . Le « ***triomphe juste*** » [961] de ce type de groupe permet à la critique de savourer la victoire de ses idéaux (partagés par les membres du groupe) sur les logiques financières : l'artiste peut faire plier l'industrie et les médias généralistes sur son discours esthétique, en fournissant la preuve que l'uniformisation musicale ne suffit pas à satisfaire le public et qu'ainsi il existe une morale dans le milieu du rock au-delà des opérations commerciales. [962]

Les nouvelles formes de marketing

Ce n'est pas l'efficacité commerciale du marketing classique qui est remise en cause, mais seulement son efficacité médiatique. Pour les chroniqueurs, celui-ci a fait date en raison de son évidence et de la dénonciation qui en découle. Plus intéressantes leur semblent les nouvelles techniques divergentes des méthodes industrielles des maisons de disques. La presse spécialisée relève par exemple que le business du rap a su imaginer une forme de promotion originale, le street marketing, se déroulant directement dans la rue et très ciblée : il engage des membres de son public (généralement rémunérés avec des disques ou des invitations) pour qu'ils distribuent des tracts et des flyers (petites plaquettes publicitaires) annonçant la sortie d'un disque aux seuls individus susceptibles d'être intéressés par l'objet (ciblés comme appartenant à « ***la jeunesse urbaine de 12 à 25 ans*** » et catégorisés selon leur apparence vestimentaire [963]). Il axe ses campagnes d'affichage dans les endroits où le même public se rend (salles de concerts), et joue aussi sur le phénomène des leaders d'opinion : dans un milieu où « ***tout***

[959] ***Beauvallet, JD, "Le krash et les cracks", Les Inrockuptibles 132, 24 décembre 1997, p58-60.***

[960] « ***0n va dire, comment détester les Louise Attaque ? Pourquoi leur en vouloir ? Après tout, ces gars-là vendent des millions de disques sans faire de la variété, refusent certainement de passer chez Nagui ou son modèle Lagaf, aiment des groupes américains de talent, et font preuve d'une humilité rare dans nos contrées. Soit. Tout cela est très juste, le point le plus important étant que ce groupe, effectivement, ne fait pas de variété. Son succès est miraculeux. Comme celui de Noir Désir , avec qui les Louise partagent plus d'une chose. (…) Hélas, pour beaucoup, la comparaison s'arrête là. Chez Louise Attaque, l'écorchement vif tourne à la torture auditive.*** » Ungemuth, Nicolas, "Louise Attaque, *Comme on a dit*", *Rock&Folk* 390, février 2000, p67.

[961] Beauvallet, JD, "Le krash et les cracks", *Les Inrockuptibles* 132, 24 décembre 1997, p58-60.

[962] Des faits similaires se produisent d'ailleurs dans d'autres pays : en Grande-Bretagne pare exemple un groupe comme les Stereophonics obtiennent un large succès populaire sans l'aide des maisons de disques mais en promouvant leur musique par des séries de concerts de proximité (c'est-à-dire ne se limitant pas aux grandes villes disposant d'un public et de salles spécifiques au rock). Acin, Nikola, "Stereophonics, fantasia chez les ploucs", *Rock&Folk* 367, mars 1998, p28-29.

[963] « Un mec qui porte un 501 serré et des Lacoste écoute du rap français, celui qui a des pantalons larges sera plus rap américain, et celui qui est looké Carhartt préférera le hardcore. »

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

passe par le bouche à oreille », le rôle des prescripteurs, des adolescents fameux dans leur quartier pour leur sens des modes, peut se révéler important pour lancer la rumeur, « ***créer le buzz*** », sur la qualité d'un prochain disque [964] .

La rumeur devient en effet un des points stratégiques du nouveau marketing musical. Face à l'augmentation du nombre de sorties discographiques, il devient primordial pour la survie médiatique d'une œuvre que celle-ci fasse parler d'elle, et ce même avant d'être mise sur le marché. La rumeur est ainsi considérée comme une force de vente par les nouveaux procédés marketing. Son principe, connu sous le nom de *buzz* (bourdonnement en anglais), est le suivant : il fonctionne sur le même modèle que la hype (anciennement la branchitude, soit l'effet de mode limité aux milieux branchés [965]), qui valorise un objet comme incontournable aux yeux d'un cercle d'amateurs au courant de ce qui se passe. En suit la nécessité pour les membres de ce groupe de posséder l'objet pour pouvoir parader avec et signifier son appartenance à ce cercle. La hype est relayée par les médias, puis plus ou moins suivie par les lecteurs qui ont ainsi eux aussi l'impression d'appartenir au même cercle d'initiés. Le buzz suit ce modèle, sauf qu'il précède la hype : une rumeur est introduite dans le cercle d'amateurs (l'origine en est généralement floue, certains y voient une manœuvre industrielle, mais elle peut être aussi d'origine journalistique) comme quoi un objet pas encore disponible va être incontournable. [966] A défaut de pouvoir l'acheter, les individus se mettent à parler de cet objet dans l'attente de plus en plus fébrile de sa sortie commerciale. Si le buzz a bien fonctionné, l'objet en question est acheté les yeux fermés par ceux qui ont participé à ce bouche-à-oreille ; alors que tous ne pourront savoir qu'après acquisition si la rumeur sur sa qualité était fondée ou non, ses ventes auront été assurées.

Cette technique du buzz [967] tend à remplacer les techniques classiques de marketing (qui ne sont plus vraiment efficaces face au consommateur culturel spécialisé du fait qu'elles envoient un message global à l'ensemble des consommateurs, au sein duquel le public rock se présente comme réfractaire). Il refuse de suivre les mouvements de masse, mais par contre aime suivre les recommandations amicales. Les grandes campagnes de publicité sont donc moins efficaces sur ce public précis que la rumeur, portée par les

[964] Santucci, Françoise-Marie, "Publicité dans la cité", *Libération*, 26 janvier 1999, cahier spécial « Puissance Rap » pVI-VII.

[965] Le branché est celui qui est vite à la mode et qui s'en détache dès qu'elle commence à devenir trop répandue. C'est le cycle de la branchitude et la ringardise. Le branché n'invente rien, il s'approprie les modes tant qu'elles sont encore confidentielles et ensuite change de look avant qu'elles ne soit récupérées par la masse. Olivier Cathus décompose ainsi le processus : 1er temps : création nouvelle ou détournement d'une forme existante par un micro-milieu culturel. 2e temps : extension au sein de ce milieu. 3e temps : sortie hors de ce milieu d'origine ; les branchés adoptent ces formes. 4e temps : le phénomène prend de l'ampleur et devient un phénomène de masse : les branchés s'en détachent. Le branché ne s'intègre ainsi dans le cycle qu'entre le moment où le noyau dur expérimente la nouveauté et où la masse la récupère. Il passe alors à un autre cycle de même nature, mais de sujet différent : il peut passer ainsi du rock alternatif au rap puis à la techno. In Cathus, p146-147.

[966] Exemples de buzz discographique : le groupe électronique français Cassius possédait déjà une réputation flatteuse des mois avant que quiconque n'ait pu écouter l'album. Cf. Sabatier, Benoît, "Le cas sius", *Technikart* 29, janvier 1999, p50-52.

[967] Nassif, Philippe, "Buzz, bienvenue dans un monde inutile", *Technikart* 50, mars 2001, p78-84.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

leaders d'opinion que sont les journalistes entre les membres d'une même communauté culturelle. [968] Le buzz permet ainsi aux groupes socioculturels de se retrouver autour d'un objet commun, de marquer leur unité, alors que l'offre culturelle globale entraîne vers une dislocation du public. Il fonctionne selon le principe du mimétisme de groupe caractéristique de la jeunesse, principe transformé en marketing adolescent (je consomme ce que consomme mon ami ou un leader d'opinion dans lequel je me reconnais), qui permet à chaque individu de se reconnaître dans la possession de l'objet (ici la seule information) comme appartenant à un cercle. L'individu se trouve des semblables (le cercle des amateurs éclairés, autrefois les branchés) et en même temps se sépare de la masse (ceux qui ne sont pas encore au courant) [969] . Pour la presse spécialisée, le buzz permet à l'ensemble des journalistes de se retrouver autour d'un sujet commun. L'actualité culturelle ainsi n'est pas noyée sous une pluralité de référence, mais recentrée sur quelques objets lancés par la rumeur. [970]

Le buzz est ainsi symbolique d'une vie sociale de plus en plus dévolue à la consommation culturelle : il fournit une des dernières possibilités d'effectuer des distinctions de classe au sein du public rock (qui sociologiquement peut intégrer des individus de diverses origines). Pour maintenir son rang au sein de cette nouvelle hiérarchie culturelle, il faut non pas posséder les objets culturels importants - on se promène rarement avec l'intégralité de sa bibliothèque ou de sa discothèque avec soi [971] - , mais être au courant des nouveautés, pouvoir en parler avec autrui pour signifier sa position, participer au buzz.

La presse reconnaît que la survivance de la médiation originelle est surtout le fait d'une volonté commerciale. La récupération publicitaire de tous les éléments qui symbolisaient la résistance du rock à la société de consommation finit d'imposer l'ironie d'avoir si longtemps cherché à se définir par rapport à eux. Le marketing se retrouve ainsi derrière tous les événements qui font l'actualité rock, délaissant les formes trop connues par le public rock pour leur préférer de nouvelles techniques plus ciblées, plus subtiles (le buzz, le street marketing).

b. Nouveaux territoires de l'industrie musicale

[968] Même si le buzz n'est pas une garantie de la réussite commerciale de l'objet marketé, contrairement aux techniques traditionnelles.

[969] Williams, Patrick, "Buzz city", *Technikart* 50, mars 2001, p86-88.

[970] Ce qui apporte une preuve de l'arbitraire du choix critique : les chroniqueurs, qui avouent ne pouvoir prêter toute l'attention demandée pour chaque disque reçu, peuvent passer à côté de grandes œuvres si celles-ci n'ont pas su se faire remarquer dans le flot de l'actualité - soit par le buzz ; soit par l'avis d'un collègue plus attentif.

[971] Chose qui peut changer en 2004, avec le développement technologique des outils de compression audio (le i-Pod) qui permettent de rentrer 10 000 chansons sur un appareil de la taille d'un paquet de cigarettes et surtout de le connecter à un autre appareil – et ainsi de pouvoir comparer sur preuve l'étendue de sa discothèque.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

Télévision et publicités

Le rock défendu dans les pages de la presse spécialisée bénéficie rarement du soutien des grands médias populaires, sinon une fois son succès reconnu. Qu'en est-il plus spécifiquement du média dominant de cette période, la télévision ? Le rapport du rock à la télévision française a toujours été mitigé : les quelques tentatives fructueuses des années 60-70 (*Bouton Rouge*, *Pop 2*) ont été écartées au profit d'émissions consacrées à la variété française ; à la suite de l'émission *Les Enfants du Rock* (de 1982 à 1988) celles des années 80-90 se trouvent confrontées aux règles de l'audimat, dont l'une semble être ***« les émissions pop [rock] n'ont pas d'audience »*** [972] . Les années 90 connaissent une difficulté supplémentaire : l'existence au sein des offres du câble et des bouquets numériques de chaînes spécialisées (MCM, Canal Jimmy...) qui permettent aux chaînes généralistes de se dédouaner de l'absence de rock dans leur programmes. [973]

Le rock n'a ainsi pas sa place dans l'offre généraliste de la télévision française : si la musique populaire, surtout la variété francophone, reste une source de contenu importante avec les émissions de variété [974] , le rock paraît avoir un effet répulsif sur les téléspectateurs. Un prime-time sur une des grandes chaînes hertzienne concernées (TF1, France 2) vise en moyenne un public de 5 à 7 millions de téléspectateurs. [975] Les programmateurs de ces émissions recherchent en conséquence des artistes susceptibles d'attirer un tel public. Or les gros vendeurs de disques que sont Céline Dion ou Francis Cabrel vendent deux à trois millions de disques [976] , un score très éloigné de celui des artistes rock en France (pour qui 80 000 disques vendus suffisent à faire parler de succès). Conséquence, les musiques rock sont reléguées sur le réseau hertzien à des plages horaires condamnées – en général après 1H00 du matin certaines soirées sur M6.

Il ne reste ainsi aux amateurs de musique rock plus qu'à se retourner vers les chaînes spécialisées disponibles sur abonnement. Si l'on excepte le cas de Canal Jimmy

[972] ***Bigot, Yves, Dictionnaire du rock, 2000, s.v. "Télévision," p1931-1938.***

[973] Seul Canal + proposera une plage musicale au sein de son émission quotidienne *Nulle Part Ailleurs*. Mais cette émission avait la particularité de ne pas être soumise à des critères d'audience mais d'exister pour une question d'image : elle devait suffisamment intéresser un public, même limité, pour que celui-ci ait envie de s'abonner à l'ensemble des offres de la chaîne. Notons d'ailleurs que cette politique n'inverse pas la tendance générale: la plage musicale en question fait chuter la courbe d'audience de l'émission. Tellier, Emmanuel, "Les attrape-coeurs, Philippe Vecchi, journaliste", *Les Inrockuptibles* 218, 27 octobre 1999, p82.

[974] Pour preuve le nombre d'émissions de télé-réalité qui se dissimulent sous un prétexte musical pour attirer le plus grand nombre (*Star Academy*, *A la recherche de la nouvelle star*...).

[975] Après une éclipse de quelques années, les émissions de variété recommencent à attirer les téléspectateurs (à peu près 30 % de part de marché en 2000) et à intéresser les programmateurs. Cf. Mallaval, Catherine, "Petit écran, de nouveau la même chanson", *Libération*, 23 septembre 2000, p34.

[976] Ce qui explique, selon Yves Bigot, directeur des programmes de divertissement de France 2, l'omniprésence des mêmes figures de la chanson souvent issues des années 60-70, les rares à pouvoir prétendre attirer un si large public sans se référer aux chiffres de ventes. Cf. Mallaval, Catherine, "« On n'innove pas, on améliore l'emballage »", *Libération*, 23 septembre 2000, p34-35.

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

dont l'antenne était à l'origine consacrée aux possibles passions des quarantenaires (la voiture, la télévision des années 60, et le rock donc, mais limité aux années 60-70), toutes ces chaînes (MCM, M6 Music...) sont construites sur le modèle de l'américaine MTV, à savoir une succession de clips vidéos entrecoupés d'émissions consacrées à l'actualité culturelle *jeune* : musique (dont les concerts acoustiques enregistrés spécialement pour la chaîne, les fameux *Unplugged*), mais aussi cinéma, X-Games (skateboard, surf et autres sports de glisse ou extrême) et séries télévisées. Il est significatif que MTV ait attendu l'année 2000 pour proposer une traduction française de ses programmes : le processus d'uniformisation de la musique qui est en œuvre sur ce type de télévision est ainsi révélé [977] . Ce n'est en effet qu'à partir de cette date que le contrôle éditorial devient local, et ce dans une proportion limitée : les mêmes programmes – donc les mêmes artistes, d'ailleurs souvent peu crédités par les amateurs de rock car les plus populaires – sont diffusés à travers l'Europe, avec une part infime réservée aux artistes rock et encore moins aux nationaux – lesquels sont souvent proches des exemples anglo-saxons présents le reste du temps. [978]

Ainsi, l'amateur français de rock peut difficilement assouvir sa passion via la télévision. Il a le choix entre soit le particularisme musical français fermé des émissions de variété hertziennes, soit l'uniformisation populaire et anglo-saxonne des chaînes musicales. Renoncement ou globalisation, il peut croire qu'il n'existe pas d'entre-deux. La présence du rock défendu dans les pages de la presse spécialisée relève ainsi pratiquement de l'exceptionnel à la télévision française : il faut qu'un événement particulier ait lieu pour qu'une plage de programmation accessible au plus grand nombre soit consacrée à ce sujet. [979]

Si le rock n'a pas accès en tant que tel au grand public télévisé, il sait se présenter à lui indirectement. Notamment lorsque celui-ci survit sous la forme des musiques électroniques : la french touchse présente aussi sous une identité vidéo [980] , les artistes qui composent ces mouvements faisant partie de la première génération à avoir découvert la musique sous la forme des clips. Un artiste comme Quentin Dupieux est autant un vidéaste qu'un musicien : il est à l'origine découvert par Laurent Garnier qui lui confie la réalisation d'un court-métrage illustrant plusieurs de ses chansons. En 1999 le

[977] « ***Qui rocke à la télé ? Est-ce MTV ? La fameuse chaîne musicale qui a tant fait pour la vidéo était censée créer l'Europe rock. On voit aujourd'hui le résultat: un morne robinet à clips techno de supermarché entrelardés d'apparitions de veejays teutons à qui on a recommandé de bien faire attention à ne pas avoir l'air trop professionnels. Une chaîne qui fait ressembler l'Ovomaltine à du Jack Daniel's. Ça va être ça l'Europe ?*** » Manœuvre, Philippe, "Edito", *Rock&Folk* 355, mars 1997, p9.

[978] Peigné-Giuly, Annick, "MTV, en français dans le sous-titre", *Libération*, 27 juin 2000, p29.

[979] *Rock&Folk* remarque ainsi que le documentaire qui lui est consacré pour ses trente ans d'existence est la seule émission rock programmée sur un certain laps de temps, ce qui fait s'exclamer son rédacteur « ***à croire que le rock est mort*** » (sous-entendant que, hors des pages de la presse spécialisée, il ne connaît pas de reconnaissance médiatique). Cf. Manœuvre, Philippe, "Edito", *Rock&Folk* 351, novembre 1996, p7.

[980] Colard, Jean-Max, "Graphwerk", *Les Inrockuptibles* 212, 15 septembre 1999, p48-50.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

même sous le nom de Mr Oizo obtient un succès international avec son *Flat Beat*, notamment grâce à l'exposition médiatique que lui a fournie son sens de l'image et surtout son association avec la marque de jeans Levi's [981] . Il crée pour celle-ci une campagne de publicités télévisées assez hermétiques : mise en scène par Quentin Dupieux une peluche-gant de toilette jaune bouge sa tête au rythme de la musique électronique de Mr Oizo. Sa musique profite de la force économique des services de promotion du groupe international sans qu'il n'ait eu à faire de concessions – il n'a pas eu à se soumettre à des campagnes marketing autour de sa musique, mais l'a au contraire imposé au marketing –, tandis que l'équipementier en retour jouit d'un rajeunissement de son image. [982] Cette réussite est exemplaire des nouveaux liens qui se créent entre rock et télévision : cette dernière refuse de lui laisser une place entière mais s'enthousiasme pour lui lorsqu'il illustre des publicités ou des génériques d'émissions.

Jusqu'à la fin de la décennie, la publicité ne conçoit le rock que comme réservoir à souvenirs : elle n'utilise que des standards appartenant au passé, ceci au grand dam des fans de rock qui hurlent au sacrilège dès qu'une de leurs chansons préférées sert à promouvoir des voitures ou des vêtements. [983] L'arrivée de la musique électronique change la donne : cette dernière, par sa structure que certains résument à de l'abstraction musicale (son principe de répétition « ***sied bien à l'image*** » [984] , et l'absence de parole permet de ne pas y reconnaître un message occultant le discours promotionnel), se prête facilement à toute mise en image, notamment publicitaire. Les annonceurs découvrent le côté positif de s'associer avec un jeune artiste : les droits d'utilisation du catalogue d'un artiste rock classique sont chers tandis qu'une négociation avec les jeunes auteurs est plus facile [985] . L'image novatrice de la musique utilisée rebondit sur celle de la marque qui l'utilise - comme Levi's avec Mr Oizo - qui peut alors espérer toucher le public « jeune et urbain ». Les artistes sont eux gagnants du fait que la campagne de promotion de la

[981] « ***Dès mars dernier [1999], grâce à la diffusion du spot Levi's, la créature de Quentin Dupieux a viré phénomène de société. The Face a publié une interview de la peluche, le vénérable Guardian a étudié les trafics qu'elle engendrait, Chanel 4 a voulu en tirer une série, MTV a tenté de la débaucher comme présentateur ! Le magazine Têtu a décrété que Flat Eric était gay (puisqu'il fume des saucisses, et qu'un gant rempli de coquillettes, ça sert à se branler). Les magasins Levi's ont été pris d'assaut, les consommateurs en ressortant incroyablement frustrés : jusqu'à ce mois-ci, pas de peluche à acheter ! Il fallait se rabattre sur Internet, où des contrefaçons allemandes circulaient. Quant à la musique qui accompagnait le spot, également créée par Quentin Dupieux (sous le nom enfantin de Mr Oizo), elle a tout simplement fait exploser les charts, s'écoulant à plus de trois millions d'exemplaires...*** » Sabatier, Benoît, "Oizozo", *Technikart* 35, septembre 1999, p88.

[982] Zerguine, Valérie, "Lebig dil, Le meilleur clip de cette année est … une pub", *Technikart* 38, décembre 1999, p86-87.

[983] En aidant à vendre quelque chose, elle perd automatiquement de son pouvoir de subversion (contre la société de consommation). Le pire étant atteint, si l'on en juge par les réactions provoquées, par les publicités vantant des services bancaires.

[984] Lindgaard, Jade, "Le médium, pas le message", *Les Inrockuptibles* 212, 15 septembre 1999, p47.

[985] « ***Un tiers des musiques de pub sont des compositions originales. Contre 50000 francs pour une composition, il faut compter de 100 000 à 1 million de francs pour un titre sorti sur album, en fonction de la renommée de l'artiste.*** » (et suivant) Masi, Bruno, "Des tubes à coup de pub", *Libération*, 15 septembre 2000, p42-43.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

marque peut aussi devenir celle de la musique qui l'illustre, laquelle gagne une reconnaissance publique accrue [986] comme en attestent les autocollants que rajoutent les maisons de disques (« ***musique de la publicité pour Levi's***», ce qui permet aussi à la marque d'être présente dans les rayons des disquaires). En conséquence, les maisons de disques créent en leur sein des services « synchronisation », qui répondent au attentes précises des publicitaires en proposant des musiques adaptées aux synopsis de leurs films. Même si le succès n'est pas assuré à chaque coup, l'alliance maison de disques/annonceurs apparaît comme très bénéfique aux deux parties.

Le mouvement électronique parvient en partie grâce à cette association à toucher le grand public. La réussite crossover de Moby est ainsi grandement redevable de l'utilisation de ses compositions par de multiples publicités. La jungle, variation accélérée et déstructurée de la techno a priori peu susceptible de séduire le grand public, réussit pourtant à se faire entendre du plus grand nombre grâce à un style « ***dynamique et hachuré*** » qui offre à toute publicité, générique télévisé ou film qui l'utilise, de bénéficier d'une image de modernité (« ***vitesse, branchitude, contraste...*** ») immédiate. Ce type de musique fédère les annonceurs parce qu'il permet au film - et donc au produit - de « ***coller à l'esprit de l'époque*** » [987] (qui serait donc rapide, déstructurée et recycleuse de la culture pop).

Les Bandes Originales de Films

Ce nouveau système d'exposition médiatique de la musique via la publicité connaît un précédent avec le cinéma. Depuis 1977 et les ventes records de la bande originale de *La fièvre du samedi soir* (25 millions d'exemplaires), les industrie discographiques et cinématographiques savent qu'elles peuvent s'associer pour créer des bénéfices partagés. La musique peut servir de publicité à un film autant que l'inverse : tout comme un succès cinématographique peut entraîner celui de la musique entendue lors de la projection, des chansons qui sont des tubes peuvent amener le public vers les films en salle, notamment grâce aux clips qui proposent des extraits des films en question – et qui deviennent ainsi des publicités non déclarées comme telles pour ces derniers. Un film comme *The Bodyguard*, porté par le titre *I will always love you* chanté par Whitney Houston, devient par exemple un succès commercial sur tous les plans, discographiques comme cinématographiques, alors que ses producteurs eux-mêmes reconnaissent que le film n'est pas un chef-d'œuvre.

Une bonne bande originale semble ainsi capable d'assurer le succès des grosses productions cinématographiques, alors qu'auparavant c'était plutôt le résultat inverse (un bon résultat du film pouvait espérer faire vendre des bandes originales) qui était espéré. Tout nouveau film à gros budget prend alors en compte dans ses investissements une part réservée à la bande originale, opération il est vrai facilitée par le fait que maisons de

[986] « ***Les spots de publicité sont une valeur ajoutée à la promotion d'un artiste, remarque Valérie Albert, responsable du département synchronisation. Quand on sait qu'un titre marche bien s'il passe une quinzaine de fois par jour à la radio, on imagine ce que ça peut donner s'il passe autant à la télévision.»***

[987] PX, "Jungle fever", *Technikart* 17, novembre 1997, p44-47.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

disques et studios de cinéma sont souvent contrôlés par les mêmes groupes. Les contrats qui sont passés pour l'exploitation d'une chanson battent à leur tour des records (jusqu'à un million de franc pour une chanson en 1994), car la notoriété d'une chanson peut retomber sur le film qu'elle illustre.

Les musiques sont choisies en raison du public potentiel qu'elles peuvent intéresser et amener au produit vendu. Parallèlement, ce sont les artistes ou leur managers qui espèrent qu'un titre de leur catalogue va se retrouver sur une bande originale, afin de profiter de l'exposition médiatique du film. [988] Ici encore se pose la question de savoir qui profite de l'autre : le cinéma qui espère rencontrer un nouveau public ou la musique qui bénéficie d'un appareil promotionnel supplémentaire. Un rapport nouveau se crée entre les deux genres sur un mode essentiellement commercial : le rock est là pour attirer un public et donner une certaine crédibilité à l'œuvre illustrée [989] , tandis que le cinéma sert de média d'exposition à la musique censée toucher directement son public.Notons d'ailleurs que les jeux vidéos, principaux concurrents du cinéma sur ce terrain du public jeune, tendent eux aussi à s'associer avec des maisons de disques pour proposer au consommateur une bande sonore rock. [990]

Le monde du rock apparaît comme le gagnant final de ces associations commerciales : les maisons de disques et les artistes jouissent de l'argent des contrats d'exploitation, et peuvent y gagner en supplément une reconnaissance publique grâce aux outils promotionnels du film. [991] Le cinéma comme la publicité semble devenu le nouvel eldorado de l'industrie musicale, un endroit où l'on a tout à gagner et peu à perdre. Du moins du point de vue financier, car des voix s'élèvent pour dénoncer l'influence malsaine de ce monde sur celui du rock.

Certains textes de critiques musicaux considèrent en effet que le cinéma a en quelque sorte vampirisé le rock. Que l'industrie cinématographique n'a pas simplement assimilé les attentes du public spécialisé, mais les a digérées dans son système. Dans un article rétrospectif, les rédacteurs en chef de *Rock&Folk* reviennent sur les rapports entre rock et cinéma hollywoodien, ce afin de se demander si ces liaisons dangereuses ne se sont pas faites au détriment du premier, le vidant « ***de toute sa rebelle substance*** ». L'article rappelle que le rock fut, dès son origine, récupéré par le cinéma. Il n'y a qu'à se

[988] « ***Disons que c'est un pari qui ne coûte rien, relativise le manager de Cracker, combo en vogue sur les campus. on n'a pas grand chose à perdre. Si le film est mauvais et ne marche pas, on n'a aucune responsabilité, on est vite oublié et absous. La musique est un produit de si grande consommation aujourd'hui qu'on ne retient que ce qui marche vraiment.*** » Rigoulet, Laurent, "A Hollywood, la musique est la nouvelle star du cinéma", *Libération*, 19 décembre 1994, p34-35.

[989] « ***Plus que tout, on dirait que la BO est le moyen pour Hollywood d'affirmer sa branchitude à la face du monde libre »*** . Manœuvre, Philippe et Soligny, Jérôme, "Vampires de Hollywood", *Rock&Folk* 382, juin 1999, p50-52.

[990] Blot, David, "*Wipeout*, musiques du jeu vidéo", *Les Inrockuptibles* 54, 24 avril 1996, p41.

[991] Un artiste confidentiel comme Elliott Smith va par exemple connaître un certain succès commercial en raison de sa participation à la bande original du film *Will Hunting* nominé aux Oscars. Cf. Conte, Christophe et Tellier, Emmanuel, "L'homme au bras d'or", *Les Inrockuptibles* 153, 27 mai 1998, p48-49.

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

référer pour cela à la filmographie d'Elvis Presley, dont le premier film, *Love Me Tender* bat tous les records de l'époque. L'industrie cinématographique prend alors conscience du public potentiel que peut amener le rock, et se fait fort de lui proposer au cours des décennies suivantes des productions à même de l'attirer, n'hésitant pas à dévoyer les stars de la musique en en faisant d'improbables stars du grand écran, ce au détriment de leur carrière originale [992] . Mais outre cela, la presse spécialisée critique le changement de statut qui s'est opéré dans le rock depuis qu'il s'est acoquiné avec le monde du cinéma et de la publicité.

Le rock n'est plus qu'illustratif

Le fait qu'un plus large public accède par l'intermédiaire de la publicité ou du cinéma à la musique rock pourrait être considéré a priori comme quelque chose de positif. Il n'en est rien pour certains commentateurs, et ce même en dehors du sempiternel débat sur l'élitisme du rock et son rapport à la culture populaire. Ce qui apparaît gênant dans cette opération de rapprochement avec d'autres médias, c'est que ce qui faisait la pertinence du cette musique se retrouve désormais incarné par d'autres supports. Le rock choquait et portait à débat dans les années 60-70, c'est désormais la publicité ou le cinéma qui tiennent ce rôle. Avec une nuance : la puissance économique qui se trouve derrière les opérations publicitaires permet aux messages d'être réceptionnés de nombreuses fois par l'ensemble du public – alors qu'une chanson rock qui faisait débat n'était souvent connue du grand public qu'indirectement, via les commentaires qui en étaient faits. La publicité s'est emparée de ce qui choquait, notamment dans le rock, et l'a rendu commun au grand public, lui ôtant du même coup son caractère intrinsèquement dérangeant. [993] Conséquence, le rock a perdu une part de sa capacité à se différencier dans la culture populaire : il était un signe de ralliement pour une frange de la société, qui le reconnaissait comme leur appartenant et étranger au monde extérieur. Sa banalisation via la publicité et le cinéma le rend commun à l'ensemble de la population, ne dérangeant personne et ne pouvant plus, de ce fait, prétendre attirer à lui les individus souhaitant se différencier de la norme sociale – les jeunes tels qu'ils constituaient le public privilégié du rock des années 60-70.

Les Rolling Stones eux-mêmes le reconnaissent : la musique rock tend à devenir un simple élément de la vie quotidienne, que l'on peut écouter en se rendant à son travail [994] , sans que ne soit remis en cause la société ou que ne soit interpellé l'auditeur sur ses conditions de vie (alors que la contre-culture l'investissait de cette fonction). Le rock banalisé perd de son intérêt, de son identité telle qu'elle est fantasmée par la presse spécialisée (non pas un loisir, mais un style de vie). Des endroits branchés, restaurants ou bars, proposent des compilations de musique atmosphérique (*Café Del Mar*, *Buddha*

[992] Il n'y a qu'à rappeler le cas originel d'Elvis Presley, dont les amateurs reconnaissent l'affadissement de son potentiel rock dès lors qu'il fut pris sous contrat par un studio hollywoodien pour tourner une série de films. Cf. Manœuvre, Philippe et Soligny, Jérôme, "Vampires de Hollywood", *Rock&Folk* 382, juin 1999, p50-52.

[993] Dahan, Eric, "Steely Dan", *Rock&Folk* 341, janvier 1996, p22-23.

[994] Renault, Gilles, "Les souvenirs de Keith Richards", *Libération*, 17 novembre 1995, p31.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Bar…), qui accompagnent mais surtout ne gênent pas la consommation. Seules comptent les notions d'ambiance, de satisfaction éphémère [995] . L'essor des compilations aux concepts fumeux semble confirmer ce verdict : la musique n'est là que pour améliorer le quotidien, et non plus pour le changer (ou alors de la même manière qu'une tapisserie de couleur peut changer une pièce).

La musique en elle-même n'est plus importante : elle est engloutie dans un processus global de consommation de la culture comme simple élément de positionnement social (et non plus comme jouissance individuelle). Même la scène techno connaît cette évolution : les jeunes artistes se rendent compte que les gens ne sortent plus dans tel ou tel lieu en fonction du son qui y est proposé, mais seulement en raison de la notoriété de l'endroit [996] – ce qui se traduit par le fait que les compilations de bar branchés mettent plus en exergue le nom du lieu que celui du DJ. La musique tend à ne plus être le centre d'attention, mais au contraire à se diluer dans un quotidien qui lui ôte toute reconnaissance spécifique. En réponse à l'article de Thierry Jousse célébrant la mort du rock et l'arrivée de la techno (une ère nouvelle qu'il nomme *technosphère*), Michka Assayas parle ainsi de ***« décosphère, comme ces grandes surfaces qu'on voit à la riante entrée de nos villes. La musique ressemble à un gigantesque palais de la décoration, où l'on choisit de quoi habiller provisoirement son intérieur. On peut mélanger, on peut combiner, c'est pas cher et on peut changer quand on veut. »*** Pour l'auteur du *Dictionnaire du Rock*, le fait que la musique soit devenue la « ***bande-son de notre époque*** » est une « ***régression*** », parce que celle-ci perd alors de sa substance, et devient une simple « ***ambiance*** »« ***volatile, absente à elle-même*** » qui ne peut conduire qu'à sa disparition [997] . Ce n'est pas l'existence effective de la musique qui est en danger, mais l'ensemble des valeurs qui lui a été conféré depuis l'origine de la contre-culture qui est en train de disparaître. De moteur culturel et social se suffisant à lui-même, le rock devient simple objet d'accompagnement, simple illustration, au point de ne quasiment plus pouvoir prétendre être un média (de la contestation, de la jeunesse) mais un simple signe - ou plutôt un sigle publicitaire conférant à l'objet l'utilisant une plus-value commerciale héritée de la mythologie close qui fut sienne.

Le fait que le rock se retrouve en association avec la publicité ou le cinéma concourt ainsi à lui enlever une partie de son identité. Depuis que la contre-culture l'a investi à la fin des années 60 du rôle de média privilégié de ses valeurs, le rock est considéré comme l'expression de la marge, de l'opposition à la société de consommation. Or dans les années 90 il se retrouve dans le rôle de « ***langue officielle de la publicité*** » [998] : il ne

[995] Ce qui a pour effet d'indisposer les chroniqueurs qui n'y voient qu'une exhortation aux « cadres dynamiques de la Défense (…) de dilapider intelligemment leurs économies ». Mikanowski, David, "*Tokyo 2001*, by Asian", *Rock&Folk* 397, septembre 2000, p92. On retrouve les critiques adressées au Pink Floyd des années 70 : ses disques contestataires et expérimentaux des années 60 avaient alors laissé place à des succès au rôle bien moins gratifiant, celui de servir de test pour chaîne hi-fi high tech pour jeunes cadres dynamiques (l'incarnation de la dérive existentielle pour la presse contre-culturelle d'alors : jeune mais pactisant avec la société marchande).

[996] Braunstein, Jacques, "Dax la menace", *Technikart* 30, mars 1999, p28-31.

[997] Assayas, Michka, "Décosphère 2000", *Les Inrockuptibles* 126, 12 novembre 1997, p10.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

peut plus de ce fait prétendre incarner une certaine rébellion face à l'ordre marchand, et perd l'identité qui lui a été conférée par le milieu contre-culturel (dont les journaux spécialisés sont les héritiers). Les chroniqueurs sont obligés de reconnaître que le contexte qui était celui de l'éclosion de la contre-culture rock – les années 60 – n'est plus : alors qu'existait une censure réelle, politique et économique, contre ce qui remettait en cause l'autorité, les années 90 connaissent une mainmise absolue des logiques financières sur le milieu culturel. Celui-ci ne connaît qu'une seule censure, celle de l'échec commercial : toute position esthétique est acceptée, qu'elle soit volontairement populaire ou résolument contestataire, du moment qu'elle entraîne un chiffre d'affaire minimum. Le rock qui traduisait un refus (de l'autorité, de la société de consommation) était censuré dans les grands médias ; il est aujourd'hui libre de s'y exprimer, à condition qu'il soit identifiable comme produit consommable. Il n'existe plus de réelle possibilité de s'opposer au système, car la logique de ce dernier (vendre ou ne pas exister, quel que soit importe le contenu) est désormais indépassable. Désormais, la position artistique viable semble donc être de négocier avec cette logique économique, l'opposition frontale ne pouvant relever d'une réalité tangible, tant la moindre activité culturelle professionnelle lui est soumise. [999]

L'industrie intègre le rock à ses plans multimédiatiques de communication. Cette utilisation au sein d'opérations commerciales d'une musique jusque-là considérée comme médiation de la rébellion est le symbole pour la presse (qui s'en désole auprès de ses lecteurs mais surtout les en informe) de sa perte de toute valeur autre que commerciale. La médiation rock/rébellion de la jeunesse apparaît définitivement d'un autre âge, puisque cette musique n'est plus qu'un produit d'appel à l'égard d'un public naïf croyant encore à cette définition.

c. Vendre des unités

Refuser les projets des maisons de disques

L'histoire du rock regorge d'anecdotes sur des œuvres sacrifiées aux exigences des directeurs artistiques, de carrières mises à mal par une mauvaise politique éditoriale [1000]. Les maisons de disques apparaissent assez souvent dans le rôle désavantageux d'entrave à la liberté créatrice de ses artistes. Les années 90 n'échappent pas à la règle : des groupes sont mal perçus en raison d'une pression imposée par la maison de disque [1001], des artistes sont obligés de freiner leur créativité pour satisfaire aux impératifs

[998] (et suivants) La Rédaction, "Prodigy, Le grand débat Techno", *Rock&Folk* 360, août 1997, p62-67.

[999] Eric Dahan fait ainsi remarquer à Patrick Eudeline qui objecte de l'existence d'un Marylin Manson dans le monde normé de l'industrie discographique : « ***Ce n'est pas le problème, Patrick. Tu vis dans un monde où tout peut se vendre, y compris la rébellion. Tout est disponible. Et les choses qui ne peuvent pas se vendre disparaissent des catalogues.*** ».

[1000] En 1967 par exemple, le groupe prometteur Moby Grape a vu ses chances de toucher un large public mises à néant par le choix de sa maison de disques de sortir simultanément cinq singles extraits du même album.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

commerciaux [1002] .

Cette décennie voit ses stars se rebeller de plus en plus fréquemment contre leur maisons de disques [1003] , encouragées en cela par les précédents des années 60. A cette époque, il était commun que les artistes soient exploités par leurs maisons de disques, qui leur faisaient signer des contrats leur ôtant tout droit sur leurs créations. Le chanteur David Bowie, par exemple, utilise l'escroquerie dont il a été victime pendant les années 70 pour expliquer les conditions financières exigées lors de la signature d'un nouveau contrat discographique avec EMI. [1004] La logique marchande a pris une telle place dans le milieu du rock au cours des années 90 que les artistes n'hésitent plus à affronter ouvertement les maisons de disques sur ce sujet – alors qu'auparavant le sujet était tabou sous peine d'exclusion critique.

Cet affrontement devient même source de crédibilité pour la presse spécialisée. A l'heure où tout discours politique, esthétique ou éthique se découvre être absorbable dans le système marketing des maisons de disques et ainsi nié dès son énonciation, la seule position encore rebelle à l'autorité apparaît être de refuser de se soumettre aux impératifs de l'industrie discographique. Radiohead est ainsi loué pour ne pas avoir laisser grossir son album *OK Computer* en le promouvant jusqu'à l'épuisement comme il lui était demandé. *Rock&Folk* reconnaît alors cela le groupe comme l'incarnation de « ***l'esprit rock*** ». [1005] Nous pouvons nuancer cet enthousiasme : si l'esprit rock ne peut plus s'exprimer que dans un refus de céder aux exigences commerciales c'est que le rock ne prétend plus qu'à la seule reconnaissance économique (et non plus culturelle ou sociale). Ensuite la possibilité de faire entendre sa voix ne semble offerte qu'aux groupes qui ont accédé à un succès commercial suffisant pour imposer son point de vue. Si l'insoumission aux diktats des maisons de disques apparaît comme la dernière preuve d'une identité rock, elle traduit aussi la réduction de son champ d'action.

D'ailleurs, même une telle position anticommerciale est récupérable en tant qu'argument marketing. L'exemple de la notion de *culte* est là pour nous le rappeler. Par définition, une œuvre culte est vénérée par une petite poignée d'aficionados qui en

[1001] H.M., "Aston Villa, la belle équipe", *Rock&Folk* 382, juin 1999, p24.

[1002] Le chanteur Prince entre ainsi en conflit avec sa maison de disque, Warner, pour avoir le droit de sortir le nombre de disques qu'il veut, au rythme qu'il entend, ce qui lui est refusé pour des raisons de marketing – un album ne peut être suivi d'un autre tant que tous les singles potentiels n'ont pas été sortis pour relancer ses ventes. Il entame alors une campagne médiatique sur ce thème en se produisant sous un nom différent et en affichant le tatouage Slave – esclave (de sa maison de disques) – lors de ses apparitions. Dès qu'il est libéré de son contrat, il publie d'ailleurs un triple CD. Cf. Dordor, Francis, "Le chant du signe", *Les Inrockuptibles* 5, 12 avril 1995, p20-22.

[1003] George Michael attaque sa maison de disque en prétendant que celle-ci l'a « enfermé » dans une image de sex-symbol. Cf. Laudier, Benoît, *Dictionnaire du rock*, première éd., s.v. "Michael, George," p1154-1155 et Bigot, Yves, "George Michael : Sony afternoon", *Rock&Folk* 324, août 1994, p7-8.

[1004] Santucci, Françoise-Marie, "Bowie à tout prix", *Libération*, 13 juin 1997, p28-29.

[1005] Manœuvre, Philippe, "Edito", *Rock&Folk* 364, décembre 1997, p7.

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

jalouse la connaissance. Alors qu'une telle notion semblait ontologiquement inconciliable avec celle de succès [1006], l'industrie culturelle récupère pourtant l'appellation pour en faire un argument commercial [1007] Qu'une notion aussi apparemment irréductible que le culte devienne signifiante commercialement laisse à penser que pareillement une attitude revendiquée anticommerciale peut être à son tour transformée en argument publicitaire.

Presse et industrie du disque

En février 2001, le numéro 276 des *Inrockuptibles* crée l'émoi dans le petit monde de la presse rock et de ses lecteurs : celui-ci est troué de la couverture à l'avant-dernière page par une publicité pour un produit de la marque de sport Nike. La question du rapport de ces journaux à la publicité se pose au grand jour alors qu'elle semblait jusque-là définitivement établie : les seules maisons de disques achètent des encarts publicitaires publiés entre des articles et des chroniques (sans que cela influe sur leurs appréciations). Même si ce système semble parfois incohérent aux lecteurs [1008], il ne les gène pas tant que la séparation entre publicité et critique est nette. La liberté de critique doit avoir la priorité, même si cela se fait au détriment d'un accord entre les choix éditoriaux et les annonces publicitaires [1009].

Le problème se pose plus précisément lorsqu'un journal concède à un artiste qu'il critique négativement une place de choix (la couverture). Les lecteurs relèvent alors cette contradiction et demandent des explications. [1010] Celles-ci sont au nombre de deux, l'une assumée, l'autre moins : les maisons de disques imposent aux rédactions la présence en couverture de leurs artistes si celles-ci veulent obtenir un entretien avec eux (ce qui n'entraîne pas obligatoirement une chronique positive, au contraire celle-ci devient souvent une tribune contre ce genre de pratique [1011]) ; la mise en avant d'un artiste

[1006] Le réalisateur Quentin Tarantino disant à propos de son film *Reservoir Dogs*, culte en Angleterre en raison de son interdiction, que « ***la meilleure façon de tuer un culte, c'est de rendre le film accessible*** ». Colmant, Marie, "« Le Film Me Fait L'effet D'être Drogué »", *Libération*, 26 Octobre 1994, p40-41.

[1007] Comme le relève l'anecdote suivante :« ***au dernier Salon de Francfort, des éditeurs américains cédaient les droits de certains de leurs ouvrages en les définissant comme "potentially cult novels". Le roman culte, parce qu'il se transforme parfois en best-seller, voire en "long-seller", constituerait une véritable manne financière pour celui qui l'édite.*** » In Rémy, Matthieu, "Bouquins de culte", *Rolling Stone* 3, décembre 2002, p110-112.

[1008] Un lecteur demande ainsi au journal pourquoi est-ce qu'il sponsorise un disque sur ses pages de publicité alors qu'il le déconseille dans ses pages critiques. Courrier des lecteurs, "Pub", *Rock&Folk* 363, novembre 1997, p104.

[1009] *Rock&Folk* excuse ainsi la présence en ses pages d'une publicité pour le girls band ultra populaire Spice Girls en expliquant que l'argent que cette page a amené a permis à la rédaction de financer un reportage sur un groupe qui ne possède pas de riche service marketing. Manœuvre, Philippe, "Edito", *Rock&Folk* 372, août 1998, p7.

[1010] Un lecteur attaque le journal sur la publicité qu'a pu lui a offrir la présence en couverture du groupe Cranberries alors qu'il est violemment critiqué dans l'article qui lui est dédié. Courrier des lecteurs, "Erreur et hypocrisie", *Rock&Folk* 348, août 1996, p86.

[1011] Courrier des lecteurs et la rédaction, "Memorex & Réponse", *Rock&Folk* 361, septembre 1997, p104.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

fédérateur en couverture peut attirer un lectorat plus large, même si l'artiste en question n'est pas apprécié par les chroniqueurs De tels exemples jettent le discrédit sur les autres articles dithyrambiques accompagnés d'une couverture mais dénués de références aux conditions rédactionnelles – sont-elles tues parce que sans influence ou parce qu'elles n'osent avouer leur soumission aux exigences économiques ? En effet, les conditions d'écriture des articles et chroniques ne sont révélées que lorsque le journaliste se glorifie d'avoir refusé un compromis avec l'industrie, tandis que ne sont jamais décrites les opérations où tout se passe bien entre lui et le service marketing.

Le magazine *Technikart* relève toutefois dans un de ses articles que, ***« aujourd'hui, la presse musicale vit principalement grâce à l'argent des maisons de disques. Et ces dernières ne se gênent pas pour fonctionner au chantage : " Je te prends pas de pub si tu dis pas que le CD de mon artiste est superextragénial. " (Technikart a émis des réserves au sujet de l'album de Benjamin Diamond. Epic, grosse filiale de Sony, refuse désormais de nous prendre des encarts). »*** [1012] Une étude spécifique a été menée sur ce sujet [1013] : celle-ci nuance les accusations de cooptation du milieu journalistique avec l'industrie discographique. Les accords passés entre tel journaliste et tel soutien financier de l'artiste prennent souvent pour origine une croyance réelle du premier en la qualité de ce dernier. Les maisons de disques n'imposent pas leur choix dans les chroniques, mais peuvent favoriser la rédaction d'articles positifs – par l'attribution d'exclusivités vis-à-vis des concurrents ou l'achat de pages de publicités. Ceci jusqu'à ce que l'artiste en question soit suffisamment connu pour que ce soit lui qui devienne source de publicité pour le journal, en lui attirant une part de son public : c'est alors que la maison de disques fait généralement preuve de plus d'exigences.

Un mastodonte du rock comme U2 peut ainsi exiger d'être sur la couverture de tous les magazines rock internationaux : ceux-ci répondent en règle générale présents parce qu'une telle couverture est garante d'un minimum de vente, voire d'un affichage public cofinancé par la maison de disques (une publicité pour le magazine l'est aussi pour l'artiste en couverture). Mais ce type d'opération est plutôt mal vécu par les journalistes, qui dévoilent ainsi leur soumission à une industrie où ils n'ont que peu de poids. [1014] Les

[1012] ***Sabatier, Benoît, "Comme un ouragan", Technikart 47, novembre 2000, p36.***

[1013] Grunfeld (2001).

[1014] « ***Voilà, c'est ce moment. Tous les quatre ans, avec une régularité proprement bissextile, la bande à Bono s'invite en couverture de ce journal. Normal. Le plus gros groupe de rock du monde a envie de s'afficher à la une du plus gros journal rock de chaque pays. Notre avis ne compte pas, la qualité de la musique non plus. Dans le merveilleux film All About Eve (1950) de Joseph L Mankiewicz, George Sanders, dans le rôle du critique théâtral Addison de Witt, explique l'intérêt de sa fonction à la troublante Anne Baxter "Je suis un critique, je donne mon avis, je fais partie de cette industrie." Qu'il nous soit ici permis de constater que notre avis, avec les années, s'est réduit comme la proverbiale peau de chagrin. "On vous envoie la photo de couv, coco, l'interview c'est demain, à onze heures à Dublin." Elle est pas belle, la vie ? U2 est une puissance industrielle. Son nouvel album représente des parts de marché pour les actionnaires d'un groupe réputé. La machine tourne et, pour ceux qui chercheraient un supplément d'âme, n'a-t-on pas nommé Bono "fils spirituel de John Lennon " dans le journal Libération ? Ici le bât blessera. (…) Leur prochain disque, pour nous rendre compte, nous aurions aimé l'écouter.*** » Manœuvre, Philippe, "Edito", *Rock&Folk* 399, novembre 2000, p3.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

articles consacrés aux entrevues avec des grandes stars laissent ainsi souvent une large place à la description du contexte dans lequel celles-ci se sont déroulées : entretiens donnés à la chaîne par la star, surveillance et pression de l'attachée de presse [1015], etc. Car dans ce type de configuration, la presse rock est renvoyée au rôle de simple média publicitaire que veut lui faire tenir l'industrie [1016]. Ce qui l'amène à se poser des questions sur sa viabilité, en tant que descendante de la contre-culture, à une époque où tout discours critique est transformé en outil promotionnel. Les journaux rock suffisent-ils à l'âge du tout technologique, de l'accès direct à la musique via les chaînes et radios spécialisées et l'Internet ? Si avant l'écrit seul suffisait, peut-être que le lecteur d'aujourd'hui en veut plus ? De nouveaux magazines (*Rock Sound* et autres titres issus du même groupe de presse) proposent ainsi des extraits des albums chroniqués dans leurs pages, voire des CD-ROM avec clips vidéos, pour concurrencer ces médias qui à défaut de fournir une approche critique permettent au consommateur d'essayer avant d'acheter. Mais la démarche est critiquée par les grands titres de la presse rock, qui y voient une dégénérescence de son statut [1017] et de celui du rock en général – qui devient alors simple objet de consommation sans signification explicitée par ces journaux.

Face à ces impératifs commerciaux réclamés par l'industrie discographique, l'option envisagée par *les Inrockuptibles* n'est pas aussi honteuse que ce qu'elle est dénoncée. Il apparaît plus sain que les magazines spécialisés ouvrent leur pages et fassent des concessions aux grandes entreprises non musicales ; à moins que celles-ci ne fassent partie d'un consortium ou qu'elles ne partagent une campagne publicitaire avec une maison de disque, elles risquent moins d'influer sur le contenu d'articles qui ne les concernent pas que les publicités musicales plus attendues en ces pages. Elles peuvent même ainsi devenir garantes d'une certaine liberté éditoriale. Cet événement est aussi la

[1015] L'attachée de presse devient ainsi une héroïne maléfique récurrente de la presse rock, bien que la plupart du temps son existence (lorsque son action est bénéfique ?) soit niée, ainsi que s'amuse à le relever *Technikart* : « ***Interview de star, chronique de disque, visite d'un député en banlieue : derrière chaque info publiée se cache une attachée de presse qui l'a communiquée au journaliste. Entre ces deux professions se joue une guerre quotidienne à base de sourires, de pressions et de voyages promo. Au péril de sa vie, notre reporter a décidé de briser la loi du silence*** » Williams, Patrick, "Dans les coulisses de la communication", *Technikart* 34, juillet 1999, p80-85.Vous trouverez en annexe un exemple de la médiatisation du rôle de l'attachée de presse dans les articles rock (document 11).

[1016] Le rédacteur chargé de la rubrique rééditions se plaint de ne pas avoir reçu les dernières nouveautés en la matière : « ***Il se trouve que dans le domaine des rééditions et des compilations, les maisons de disques préfèrent très souvent financer des campagnes de pub à coups de millions de francs plutôt que d'envoyer les albums aux journalistes qui, c'est un comble, osent parfois les critiquer. Or on ne critique pas un produit, on l'achète (et on ferme sa gueule).*** » Cuesta, Stan, "Rééditions", *Rock&Folk* 378, février 1999, p92.

[1017] Manœuvre, Philippe, "Edito", *Rock&Folk* 355, mars 1997, p9. Le risque étant que le magazine devienne le supplément du CD offert, le discours une illustration de la musique présentée, et non plus l'inverse. Notons d'ailleurs que le lectorat de ces magazines semble partager cette opinion, réagissant par exemple à l'offre d'un poster dans les pages de *Rock&Folk* comme à une insulte faite à leur intelligence : « ***Cher Philippe manœuvre, répétez après moi : Je ne rabaisserai plus mon journal en y mettant des posters de Nirvana ou d'Oasis pour en vendre un max auprès d'une clientèle qui, elle, est déjà abonnée à OK Podium*** » Courrier des lecteurs, "Punition", *Rock&Folk* 352, décembre 1996, p88.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

marque d'une évolution remarquable : le rock est désormais un produit de consommation comme les autres, capable de connaître la concurrence (dans le budget des amateurs) d'objets non-musicaux. Le disque a perdu la sacralisation culturelle qui le séparait des autres achats, et la presse rock est devenue une presse culturelle au sens large (donc capable de s'intéresser à et d'intéresser des produits autres que musicaux) [1018] .

A une époque où le rock est définitivement inscrit dans l'industrie culturelle, la rébellion à la logique commerciale apparaît pour les artistes le seul lieu d'une authentique identité rock. Même si elle sait ces épiphénomènes sans grandes conséquences et contrôlés par l'industrie, la presse spécialisée les relate avec respect, de même qu'elle fait souvent part à ses lecteurs des pressions qu'elle subit de la part des maisons de disques, parfois avec l'orgueil du résistant, parfois avec le dépit du résigné. Cette médiatisation de l'entière soumission de toutes les strates du monde rock conclue la démonstration faite au lecteur que le rock n'est plus qu'un produit commercial, que la médiation originelle de la rébellion de la jeunesse relève du passé, voire du fantasme pur et simple.

9. Nouvelles technologies et nouvelle consommation

a. Capitaliser sur le passé

Le CD change la forme du rock

L'arrivée du format CD dans les années 80 a amorcé une évolution de la consommation du rock qui s'est confirmée lors de la décennie suivante. Les garanties offertes au consommateur (meilleure reproduction sonore, inaltérabilité du support, facilité d'utilisation) ont poussé celui-ci à racheter les bases de sa discothèque : les grands classiques du rock (Beatles, Rolling Stones, Pink Floyd, etc.) ont alors tous été réédités. Le problème de ces discographies issues du passé est qu'elles ne peuvent être extensibles : autant le catalogue d'un groupe comme Radiohead peut être augmenté par la sortie d'un nouvel album, autant celui des Beatles semble clos. L'industrie a beau contourner le problème en proposant des rééditions de disques obscurs qui sont fêtées comme autant de mise à jour de trésors cachés et enfin disponibles au plus grand nombre – parce qu'à l'époque de leur sortie mal ou pas du tout distribués en France, ou alors passés sous silence par les médias concernés –, elle sait que ses meilleures ventes se font sur ces quelques grands noms qu'elle a en catalogue [1019] .

Elle décide alors de poursuivre la carrière discographique des héros disparus du

[1018] Alors que la presse spécialisée des années 70 ne connaissait de publicité que musicale : ventes d'instruments et promotions de disques remplissaient ses pages

[1019] En 1994, la maison de disques EMI compte encore sur les Beatles et Pink Floyd pour « ***équilibrer son budget*** ». Dahan, Eric, "Radiographie des Beatles", *Libération*, 26 novembre 1994, p35.

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

rock. Le phénomène n'est pas nouveau et existe depuis les années 70, notamment dans le cas du guitariste Jimi Hendrix. Qualifié de génie musical, sa mort précoce en 1970 laisse son public avec quatre disques officiels. Dès 1971, un nouvel opus est ajouté grâce aux chutes de studio qu'il n'a pas eu le temps de réunir en album. Le succès est tel que de nombreuses productions similaires voient le jour par la suite, de sorte qu'en 1997 on recense 22 disques disponibles dans sa discographie officielle. [1020] Le public et les critiques découvrent ainsi que la mort ne signifie pas nécessairement l'arrêt d'une carrière dans le milieu rock, voire le contraire si le chanteur décède au sommet de sa gloire : il peut alors devenir un mythe et voir en contrepartie ses ventes grossir [1021] , ce d'autant plus que la réactivité éditoriale de l'industrie face à ces événements semble de plus en plus rapide [1022] . Si l'on résumait l'affaire à ses seuls tenants commerciaux, on pourrait considérer que la mort est un plus-produit efficace dans le marketing rock, de ceux qui peuvent faire une différence entre une carrière et une autre [1023] .

L'industrie discographique cherche donc un moyen de ressusciter ses artistes mythiques – et surtout leur succès discographique. Il faut toutefois l'aval des ayants droit pour qu'une telle opération puisse avoir lieu. Dans les années 80, un disque censé regrouper les inédits des Beatles avait été annulé en raison d'un désaccord avec les survivants et la veuve de Lennon, Yoko Ono. En 1995, le projet prend enfin forme avec la sortie de trois doubles CD de raretés (les *Anthology*), une rétrospective vidéo de leur carrière et même une reformation du groupe à l'occasion de l'enregistrement d'une composition inédite de Lennon. [1024] La couverture médiatique est totale, bien supérieure à n'importe quelle sortie d'une nouvelle création (*Libération* notamment en fait sa une [1025]). C'est que tout amateur de rock a vécu cette légende, soit directement dans les années

[1020] Manœuvre, Philippe, "Canal Jimi", *Rock&Folk* 356, avril 1997, p16.

[1021] Ainsi sur le succès du groupe Queen au début des années 90 : « ***L'œuvre génère des bénéfices sonnants et trébuchants, surtout depuis la culbute définitive du mercuriel au milieu des étoiles [la mort du chanteur Freddy Mercury]. En France, le Greatest Hits Vol I est à 500 000 exemplaires, le Vol II à 1,4 millions d'exemplaires, sans parler du Live datant de 86. Queen, c'est aujourd'hui l'une des trois meilleures ventes d'EMI. (…) Alors pas question de débrancher la machine, Show Must Go On , comme on dit sur NRJ: Doit-on rappeler le squat interminable de la première place des charts anglais par Bohemian Rhapsody lors de la ressortie posthume, sans parler du second boom récent des compilations susmentionnées, écrasant à ce jour la ressortie CD des Beatles "rouge" et "bleu" remastérisés dans nos terres ?*** » Dahan, Eric, "La reine morte", *Rock&Folk* 316, décembre 1993, p36-38.

[1022] Moins d'un an après leurs morts respectives, une nouvelle référence discographique est ajouté au catalogue de Jeff Buckley et Kurt Cobain de Nirvana. Cf. (non signé), "Sketches of pain", *Les Inrockuptibles* 150, 6 mai 1998, p16.

[1023] *Les Inrockuptibles* considèrent ainsi que le chanteur Townes Van Zandt aurait pu connaître une notoriété égale à celle de Nick Drake... s'il était lui aussi mort dans sa phase créative. Beauvallet, JD, "Le vieil homme et l'amertume", *Les Inrockuptibles* 53, mars 1994, p66-69.

[1024] Bensahel, Nathalie, "L'*Anthology* chiffrée", *Libération*, 18 novembre 1995, p9.

[1025] Edition du samedi 18 novembre 1995

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

60, soit en ayant été soumis dans sa recherche passionnelle de musique à l'entité Beatles planant au-dessus de toute création [1026]. Le matraquage marketing aidant, ce peut même être des profanes à l'œuvre du groupe qui se retrouvent à acheter du matériel à l'origine destiné aux amateurs, croyant à tort posséder le must de leur discographie. [1027] La mythologie rock devient un business qui peut se révéler plus lucratif que celui de la seule nouveauté, voire de la musique (l'essentiel des revenus de l'opération étant assuré non pas par la mise sur le marché de nouveaux disques, mais par les droits de diffusion des documentaires vidéo sur les chaînes de télévision).

Même si ces manœuvres commerciales posent des problèmes éthiques aux chroniqueurs et au milieu du rock en général [1028], voire des questionnements artistiques (les morceaux inédits ne l'étant généralement pas sans raison [1029]), cette pratique éditoriale devient courante au cours de la seconde décennie de l'âge du Compact Disc (la première ayant été consacrée, rappelons-le, à un simple effort de réédition du catalogue déjà existant). Les maisons de disques, confrontées à l'épuisement de leurs catalogues officiels, y réagissent en entreprenant la publication de sommes discographiques, sous forme de coffrets anthologiques comprenant morceaux connus et inédits [1030]. Ces opérations sont généralement plutôt appréciés de la part des chroniqueurs, qui y voient une occasion de rappeler à leurs jeunes lecteurs l'histoire de leur musique, voire de procéder à des réévaluations artistiques [1031].

[1026] Il arrive souvent que telle production récente soit qualifiée de *Sergent Peppers* – album considéré comme une étape importante dans la carrière des Beatles - du groupe par la critique, quand ce ne sont pas les artistes eux-mêmes qui usent de cette référence.

[1027] Un collectionneur avance dans Libération : « ***je connais des gens qui ont acheté le double album Rouge , le double Bleu [deux compilations posthumes de leurs succès] et les BBC Tapes [compilations de passages radio pour fans], et qui vont penser que cette Anthology est le quatrième disque des Beatles*** ». Colmant, Marie, "*Anthology*, le catalogue raisonné", *Libération*, 18 novembre 1995, p8.

[1028] Des proches de Lennon considèrent par exemple que cette réunion des Beatles lui aurait déplu et parlent même de trahison. Loupien, Serge, "La dernière chose que John aurait souhaitée", *Libération*, 21 novembre 1995, p39.

[1029] C'est parce que les artistes ont jugé que leur qualité n'était pas suffisante qu'ils n'ont pas été publiés au sein de leur œuvre. Il est ainsi reconnu à ces recueils d'inédits une valeur plus documentaire que musicale. Kent, Nick, "Le coffre de Lennon, les clés du Boss", *Libération*, 20 novembre 1998, p32.

[1030] Rigoulet, Laurent, "Coffrets maniaques et chanteurs dépressifs", *Libération*, 22 décembre 1997, p27.

[1031] Le coffret consacré aux Doors a ainsi permis à de nombreux critiques de réévaluer le groupe en disgrâce depuis l'effet de mode qui l'avait condamnée au début des années 90 (avec la sortie du film d'Oliver Stone). Rigoulet, Laurent, "Sur la piste des Doors", *Libération*, 22 décembre 1997, p26-27. Notons au passage que l'amateur éclairé peut retrouver au sein de cette politique éditoriale une sorte de hiérarchie des artistes rock : là où les grands noms (Beatles, Rolling Stones) ne sortiront de nouvelles références que de façon parcimonieuse et événementielle – des inédits soigneusement choisis, à la qualité d'enregistrement professionnelle, diffusés sur leur label officiel –, des groupes d'importance moindre (MC5, Soft Machine) pourront connaître une excroissance discographique plus anarchique – des enregistrements en public à la qualité sonore bien plus amateur, proposés par des petites maisons d'édition Cf. Palmer, Vincent, "Rock-Ola, Soft Machine, *Spaced*", *Rock&Folk* 352, décembre 1996, p72.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

L'actualité musicale se focalise alors de plus en plus souvent sur ces objets hors âge : en 1994 le coffret rétrospectif consacré aux Who est présenté comme disque du mois dans *Rock&Folk*, distinction habituellement réservée aux productions censées représenter l'état actuel du rock. [1032] Deux ans plus tard, un autre disque issu du passé, certes totalement inédit [1033] , obtient cette distinction. Ce faisant, le milieu du rock (les maisons de disques qui élaborent ces sorties événementielles, mais aussi les magazines spécialisés qui les sacrent comme telles) encourt le risque de voir la préférence du consommateur se diriger vers un passé sûr, au détriment d'un présent incertain – ce qui est une impasse, puisque le passé ne peut fournir un nombre illimité de créations inédites. Ce réflexe, le consommateur l'explique par le fait que le prix du CD représente un investissement tel qu'il impose de restreindre au maximum le risque d'inadéquation de goût : en achetant une musique qu'il connaît déjà, il court moins le risque d'être déçu que par une nouveauté discographique, déception d'autant plus grande que son coût lui interdit d'effectuer une nouvelle tentative [1034] .

La présence de blocs d'histoire dans l'actualité culturelle se fait ainsi souvent au détriment des productions récentes. Et pas seulement en terme de résultats financiers. Lorsque réapparaissent en tant que concurrents les modèles définis comme indépassables du rock, les œuvres actuelles perdent de leur importance : elles n'innovent que rarement, alors que les premières inventaient tout. Jimi Hendrix mort depuis 1970 sort un nouveau disque tous les mois : la critique dénonce le procédé, mais l'applaudit dans le même temps parce que ces disques ***« restent supérieurs aux vraies nouveautés » .*** [1035] Un concert des Who de 1970 fait surface : la critique déclare que ***« les Who sont le plus grand groupe de rock'n'roll du monde, à tout jamais. »*** [1036] Que peuvent valoir les dernières nouveautés face à des monstres sacrés redécouverts dans toute la force de leur jeunesse ? Le format inusable qu'est le disque impose à toute jeunesse rock de se comparer aux jeunesses qui l'ont précédées : au même âge qu'eux, des individus

[1032] « ***What ? Les grands méchants Who , Disque du Mois, en 94 ? Leur cas ne relève-t-il pas du bureau des affaires classées depuis belle lurette ? Eh bien non! Le luxueux coffret-monument (4 CD's superiativement remasterisés avec livret pléthorique) dont il est ici question n'incite pas, mais alors pas du tout, à la nostalgie confite (ah, c'était le bon temps) »*** Châtain, Thierry, "The Who, *30 years of maximum R&B*", *Rock&Folk* 323, juillet 1994, p57.

[1033] Le *Rock&Roll Circus*, show télévisé mythique des Rolling Stones effectivement demeuré inédit jusqu'à cette date, qui fait dire au rédacteur en chef de *Rock&Folk* : « ***Ce n'est pas le disque du mois, non, non, c'est celui de la décennie. Dix piges que l'oncle Mick et Allen Klein, l'avocat rusé, se tirent des bourres médiatico-légales sur cette BO d'émission BBC tournée en deux jours à Londres devant force presse et 255 fans. Un show télé qui jamais ne vit l'ombre d'un tube cathodique. Très vaguement piraté, ce disque est la baleine blanche du rock, la kolossale surprise nineties, l'irruption de ce que les Américains appellent une time capsule, une énorme tranche d'histoire qu'on se prend d'abord de plein fouet*** » Manœuvre, Philippe, "The Rolling Stones, *Rock and Roll Circus*", *Rock&Folk* 351, novembre 1996, p55.

[1034] Budchinski, Stanislas, "Big bam boom, Culture rock (my ass)", *Rock&Folk* 320, avril 1994, p98.

[1035] Cuesta, Stan, "Rééditions, Jimi Hendrix, Experience", Rock&Folk 335, juin 1995, p71.

[1036] Acin, Nicolas, "The Who Isle of Wight ma vénération", Rock & Folk 351, novembre 1996, p31.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

établissaient les tables de la loi à partir desquelles tout s'écrit. Le poids est des plus lourds (d'autant qu'il est omniprésent matériellement via le CD), et peut écraser les jeunes artistes en les emprisonnant dans une compétition perdue d'avance avec le passé – le but étant de dépasser un modèle qui fonde son autorité sur une capacité d'innovation aujourd'hui impossible.

Même si certains lecteurs clament préférer les vivants plutôt que les morts, les futilités du présent à la valeur historique du passé (car ils ne peuvent se contenter de souvenirs d'une grande époque qu'ils n'ont pas connue), les faits sont là : la fétichisation du passé qui se met en place avec la diffusion de ces reliques entraîne le rock vers une nouvelle consommation et donc une nouvelle identité, assez proche de celle dont était accusé le jazz par le milieu rock : une musique de philatéliste qui aime à collectionner toutes les prises existantes des compositions appréciées [1037] .

L'exemple des bootlegs

Rappelons une fois encore le rôle des évolutions techniques dans la consommation et l'identité du rock. Pour les maisons de disques, l'apport du nouveau format de support est primordial : présenté comme définitif et inaltérable (contrairement au vinyle qui connaissait une dégradation au cours de son utilisation), le Compact Disc incite les amateurs à racheter les disques appréciés. Se retournant vers ses amour de jeunesses tel un paléontologiste, le consommateur a vite fait de reconstituer l'intégrale des enregistrements discographiques de ses artistes préférés, dont la disponibilité est rendue plus aisée.

Une fois cette acquisition effectuée, le mélomane peut vouloir en connaître plus et se tourner vers toute autre source de matériel inédit. Il se trouve alors face à la possibilité de prospecter le marché du disque pirate – qu'il ne faut pas confondre avec son synonyme qui se contente de vendre des contrefaçons des disques disponibles dans le commerce. Le bootleg, autre nom du bon disque pirate, est souvent le résultat de maisons d'éditions indépendantes tenues par des fans, qui éditent en petite quantité des disques manufacturés. Il propose des documents qui ne sont pas disponibles sur le marché officiel, souvent des enregistrements en public ou des répétitions. Les bootlegs font d'ailleurs partie de l'histoire du rock depuis la fin des années 60 (il arrive même que la presse rock fasse écho de l'existence de ces disques, lorsque ceux-ci font partie de l'histoire [1038] ou qu'ils compensent une insuffisance de la discographie officielle d'un

[1037] Ici encore le nom de Jimi Hendrix revient, tant il est vrai que la profusion de concerts disponibles aux set-lits similaires peut amener à s'interroger sur l'attrait qu'ils provoquent sur les amateurs. Un chroniqueur l'explique ainsi : « ***il est normal que Jimi Hendrix se voie réserver le même sort que John Coltrane ou Miles Davis , à savoir la présentation en coffrets de la moindre de ses notes de musique. Seuls les plus grands peuvent supporter ce traitement car la densité et l'intensité de leur œuvre est tel que la moindre chute est une pépite.*** » Cuesta, Stan, "Rééditions, Jimi Hendrix, *The Jimi Hendrix Experience*", *Rock&Folk* 397, septembre 2000, p98.

[1038] Il est ainsi souvent rappelé que le disque live (enregistré en concert) officiel de la tournée 1969 des Rolling Stones ne doit son existence qu'à la réussite commerciale d'un disque pirate (qui avait même eu les honneurs d'une chronique dans le magazine américain *Rolling Stone*).

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

artiste [1039]), et tout amateur du genre se félicite de l'existence de ce type de production qui peut satisfaire ses penchants fétichistes. Ils s'adressent donc en priorité aux fans des groupes piratés, qui possèdent déjà l'intégralité de leur discographie officielle, et à qui cette dernière ne suffit pas. Il n'y a donc a priori pas de manque à gagner pour l'industrie officielle du disque puisque les bootlegs n'entrent pas en concurrence directe avec elle – contrairement aux disques pirates/contrefaçons. Certes, la donne change quelque peu avec le CD dont la production est plus aisée : un marché se développe dès la fin des années 80 avec des maisons d'édition plus importantes situées dans des pays à la législation sur la propriété intellectuelle laxiste [1040] , mais qui ne font finalement que répondre à la demande de consommateurs ayant déjà fait le tour du marché officiel.

L'existence de ce second marché va pourtant pousser les maisons de à mettre en œuvre diverses manœuvres pour le réguler. Dans un premier temps en le réprimant : la réaction des amateurs telle qu'elle s'exprime dans le courrier des lecteurs est unanime. L'industrie du disque se trompe d'ennemi [1041] : en s'attaquant aux pourvoyeurs de bootlegs, elles s'attaquent aux fans demandeurs d'enregistrements inédits, alors qu'elle devrait concentrer ses efforts contre les simples contrefaçons. Le propos des journalistes est lui plus nuancé : s'il déplore que les maisons de disques fassent l'amalgame entre les deux sortes de disques pirates, contrefaçons (reproduction à l'identique d'un produit déjà existant comme peut le connaître l'industrie du luxe) et bootlegs (ajout à l'intention d'un public de passionnés d'appendices à la discographie officielle) [1042] , il n'est pas aussi véhément que celui des lecteurs qui l'accusent en réaction de subir une censure économique de la part de l'industrie discographique (qui possèdent effectivement comme nous l'avons vu précédemment une influence via l'achat de pages de publicités). [1043]

Cette attaque des disques pirates prend en fait son sens lors du second temps de la réaction de l'industrie officielle. Aux vues de l'enthousiasme provoqués par ces disques, les maisons de disques prennent conscience du potentiel commercial de ce type d'enregistrement : si des amateurs sont prêts à payer, souvent plus cher que des disques officiels, des enregistrements de moins bonne qualité, pourquoi ne pas les proposer légalement. C'est ainsi que vingt-cinq ans après leur dissolution les Beatles ont vu leur discographie augmenter des trois albums d'inédits déjà cités. Mais si le premier exemple évident est celui des *Anthology*, le plus important demeure celui du *Royal Albert Hall* de Bob Dylan. La notoriété de cet enregistrement pirate est tel qu'il est cité dans chaque

[1039] Un article consacré aux prestations scénique de Nirvana se réfère explicitement aux CD pirates existants, puisque la maison de disques du groupe n'a alors pas encore sorti de témoignage en concert. Ducayron, Philippe, "Nouveau testament : le legs des bootlegs", *Rock&Folk* 336, août 1995, p32-36.

[1040] En Europe de l'Ouest, ce furent longtemps l'Italie et le Luxembourg qui permettaient d'éditer tout enregistrement public sous réserve de laisser la possibilité aux artistes de demander une part des droits.

[1041] Manœuvre, Philippe, "Edito", *Rock&Folk* 345, mai 1996, p7.

[1042] Roy, Frank, "Pirates coulés", *Rock&Folk* 320, avril 1994,p58-62.

[1043] Courrier des lecteurs, "Boot is good", *Rock&Folk* 321, mai 1994, p90.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

biographie consacré à l'artiste. [1044] CBS finit par reconnaître à son tour son existence en lui offrant une existence légale, tout en signifiant l'importance de sa notoriété pirate en le nommant *The Royal Albert Hall*, du nom de la salle de concert londonienne d'où les bootleggers croyaient que l'enregistrement provenait – alors que la maison de disque sait que le concert fut en fait enregistré à Manchester. [1045]

Les maisons de disques, conscientes du nouveau marché rock que représente le fétichisme de son histoire, se mettent ainsi à se tourner vers les demandes des fanatiques telles qu'elles sont satisfaites dans les bootlegs : les sessions enregistrées à la radio sont celles qui rencontrent le plus de succès par leur qualité sonore ; la BBC projette d'éditer ses archives contenant des bandes inédites des grandes figures du rock [1046] . Les bootleggers sortent des coffrets réunissant toutes les prises d'enregistrement d'un album mythique, des éditeurs officiels reprennent le concept à leur compte (les *Funhouse Sessions* de l'album du même nom des Stooges). [1047] L'industrie discographique trouve un second souffle dans la gestion de son catalogue en se tournant vers les demandes du public spécialisé – incarnées par les disques pirates, plus aptes à les comprendre du fait de son origine fanatique. [1048]

L'accusation de « Disneylandisation » du rock

Le passé du rock est devenue une tendance sûre du rock : exhumations, reformations

[1044] Pour les amateurs, c'est le fameux concert où Dylan passant d'un set folk acoustique à une set rock électrique se fait traiter de Judas par un membre du public.

[1045] « ***Ce concert publié pour la première fois illégalement en CD par les Hollandais de Swingin' Pig il y a 15 ans a une histoire des plus curieuses. C'est non seulement un moment musical fort qui dégénère en bataille de chiffonnier lorsque le public rejette la partie électrique du concert mais une erreur historique a longtemps laissé croire que ce show provenait du Royal Albert Hall de Londres. Que non : le disque fut de fait enregistré à Manchester, le 17 mai 1966. Sony Music, dont le respect vis à vis des pirates n'est plus à prouver, a néanmoins décidé de l'intituler Bob Dylan Live 1966 (" The Royal Albert Hall Concert "). Admirables guillemets. Décision marketing qui ravira tous ceux qui restent peu ou prou persuadés que l'histoire du rock s'écrit autant souterrainement qu'officiellement et ouvre des perspectives infinies. A quand les bandes stoniennes de Fort Worth produites par Ahmet Ertegun ? A quand les démos du Double Blanc ? A quand le concert de Led Zep au Texas Pop Festival ? A quand ces trésors traqués, chassés, confisqués qui redonneraient un semblant de tonus et une intense perspective à cette vieille histoire ?*** » Manœuvre, Philippe, "Sony pirate les bootleggers", *Rock&Folk* 374, octobre 1998, p9.

[1046] Manœuvre, Philippe, "BBC Records", *Rock&Folk* 355, mars 1997, p11.

[1047] « ***Donc encore une fois, ce sont les bootleggers qui montrent à l'industrie la voie d'un possible futur : il y a deux ans, la compagnie Midnight Béat publiait les masters des séances Satanic Majesties Request (en huit CD !) (…) Soudain, grande première, l'auditeur avait l'impression vertigineuse d'être la proverbiale petite souris, celle qui se glisse dans l'ombre du grand piano des studios Olympic pour écouter les dieux tutoyer l'électricité. (…) Ce qui est formidable c'est que cette excellente idée n'a pas été perdue pour tout le monde. Rhino Records (la dernière maison de disques ?) a réagi avec une diabolique rapidité et propose ce mois-ci ce qui risque de devenir la clef de voûte de toute discothèque rock n roll qui se respecte. Un coffret des séances Fun House donc.*** » Manœuvre, Philippe, "The Stooges, *The complete Funhouse sessions*", *Rock&Folk* 391, mars 2000, p64-68.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

sont devenus le lot de son actualité. [1049] Cette manne entraîne les maisons de disques à imposer à leurs artistes ayant trait au passé de célébrer celui-ci, qu'ils soient encore en activité ou non [1050]. Une figure historique comme Eric Clapton se désole ainsi ouvertement de la propension de l'industrie musicale à concurrencer son actualité avec des coffrets ou des compilations consacrés à ses heures de gloire des années 60 : ***« Nous, les artistes, on nous demande sans cesse de revisiter le passé alors qu'on aime à penser qu'on va de l'avant… »*** [1051]. D'autres comme les Rolling Stones se satisfont de recréer ad vitam eternam la magie qui fut la leur dans les années 60. [1052] Certains en profitent pour corriger ce qu'ils jugent être des erreurs de carrière, comme Iggy Pop qui remixe vingt-cinq ans après son disque *Raw Power*, et, marque que le CD et sa remise à flot du passé devient l'un des derniers enjeux du présent, des conflits se font jour quant à savoir s'il faut préférer la version originale ou la récente [1053].

Ce phénomène devient si important qu'il forme une part non négligeable de l'identité rock actuelle. [1054] Ce d'autant plus qu'il semble mû plus par une recherche du profit que

[1048] Notons que l'Internet fait encore évoluer la situation, puisqu'il propose gratuitement aux internautes des téléchargements de ces titres indisponibles ailleurs - et donc non susceptibles d'ôter des bénéfices au marché officiel (ce qui n'empêche pas les maisons de disques de veiller à limiter ce phénomène dans un mouvement similaire à celui décrit plus haut) Ceci permet d'éviter à l'amateur d'enrichir des intermédiaires parfois peu scrupuleux et de redonner la parole aux fans qui s'échangent entre eux, et sans intervention financière, ces précieux ajouts à leur œuvre favorite. Remarquons enfin que cet exemple tend à démontrer que l'industrie du disque ne veut souffrir d'aucune concurrence, ceci au point d'écraser toute activité même non-génératrice de profits.

[1049] Cf. Ungemuth, Nicolas, "Arnaque blues", *Rock&Folk* 389, janvier 2000, p48-51.

[1050] « ***ze fabulous Rolling Stones s'affirment comme un groupe de musiciens musicologues dont la vision en marche arrière tient dans le rétroviseur obligeamment tendu par sa nouvelle maison de disques*** »Spencer, Neil, "Keith Richards", *Rock&Folk* 340, décembre 1995, p56-59.

[1051] Manœuvre, Philippe, "Bob & Eric", Rock&Folk 292, décembre 1991, p60-63.

[1052] Loupien, Serge, "Meilleurs vieux des Rolling Stones", *Libération*, 4 novembre 1997, p35. A noter qu'il reprendra ces propos quasiment au mot près dans son article du samedi 25 juillet 1998 publié à l'occasion du passage à Paris du groupe.

[1053] « ***Dès la sortie de l'album original, les fans des Stooges , qui avaient fait du gang d'Iggy le groupe de leur génération (speed, sexe, dérives blanches), s'agglutinaient en masse incrédule autour de Raw Power . Les mots "mixed by David Bowie " avaient réussi à provoquer en eux de terribles crises paranoïaques. Première théorie : Bowie avait émasculé la rage stoogienne. (…) Puis advint le CD. Et la rumeur d'une version remixée de Raw Power (possiblement par Henry Rollins) fut lancée par l'ex-chanteur de Black Flag en personne. De fait, c'est Iggy qui est monté au créneau. Tout est-il enfin pour le mieux dans le meilleur des mondes ? Bien sûr. Que non. L'Iguane a suramplifié le volume. (…) inutile d'en dire plus : si vous êtes fan de l'Iguane, vous allez acheter cette version à paraître courant avril (moi aussi, je la veux dans mon bunker) mais gardez tout de même l'autre (et le vinyle aussi, qui reste encore la référence absolue)*** ». Manœuvre, Philippe, "Rééditions, Iggy and the Stooges, *Raw Power*", *Rock&Folk* 356, avril 1997, p88.

[1054] Un bilan annuel des *Inrockuptibles* s'inquiétant explicitement de l'état d'une musique qui « ***préfère les rétrospectives que les prévisions*** ». Beauvallet, JD, "Les nouveaux traditionnalistes", *Les Inrockuptibles* 178, 16 décembre 1998, p86-88.

d'une quelconque qualité artistique. Le trentième anniversaire du festival de Woodstock est ainsi dénoncé comme « ***une nouvelle édition marketing du festival*** », dont le seul but est de capitaliser sur la marque qu'est devenu en trente le nom du festival mythique [1055] . Toute réapparition d'une figure du passé est suspectée de n'avoir pour origine qu'un désir financier de profiter de la vague nostalgique qui engloutie le rock : certains groupes n'hésitent d'ailleurs pas à assumer cet argument économique, comme par exemple les chefs de file punks Sex Pistols qui déclarent sans ambages que leur reformation est « ***purement commerciale*** » [1056] .

Mais même ces aveux publics ne freinent pas l'envie du public de se frotter directement à un bout de mythologie rock. Les amateurs rêvent de connaître, ne serait-ce que virtuellement, l'excitation d'une culture en train de se construire. Les spectateurs vont ainsi en masse applaudir les représentants mythiques du rock en espérant ressentir une part des sentiments qu'ils imaginent être ceux des premiers témoins. Ou s'ils ne peuvent assister à ce type de reconstitution historique ils se satisfont d'une confrontation avec les documents et objets qui ont fait l'histoire du rock. Prenons pour preuve le succès des livres ou des supports vidéo qui documentent l'histoire du rock : cette réussite sur divers médias démontre que le rock n'est plus attirant en fonction de la seule musique, mais que son aspect historique, documentaire, devient de plus en plus important. Des musées apparaissent ainsi au cours de cette décennie, réunissant des reliques de gloires passées, ce qui provoque le désespoir des critiques musicaux. [1057]

Ces derniers sont tributaires de la tradition contre-culturelle qui conçoit le rock comme une musique à vivre plus qu'à écouter. Voir ce dernier enfermé dans une sorte de Panthéon, voire de Musée Grévin, apparaît comme le signe définitif du décès de cette idée. Selon les préceptes rock qui mettent en valeur rébellion et mouvement, se retrouver ***« derrière un Plexiglas » équivaut à un « baiser de la mort »*** [1058] : une fois statufié,

[1055] Pour *Libération*, « ***Woodstock III tient davantage du parc d'attractions musicales où tout est conçu et organisé pour le profit des organisateurs que du festival d'amour, de paix et de musique anarchique et crotté qu'avait été Woodstock.*** » Il cite pour étayer cela Fred Goodman, critique et historien du rock : « ***Woodstock est devenu une marque commerciale déposée, l'écho d'un genre d'événement qui a disparu. (…) Woodstock a été ce qu'il a été parce que tout y avait été improvisé. Ce serait impossible aujourd'hui, à cause des assurances ou parce que les musiciens ne l'accepteraient plus…*** » Ce que confirme Alain Dister de *Rock&Folk* : « ***Woodstock, c'est de la légende dorée, du mythe américain, une page d'histoire pour un pays qui en compte encore peu. (...) Reste plus qu'à vous fabriquer une légende autour de tout ça, pour vous fourguer du CD, des vidéos, des fringues, etc. »***. Sabatier, Patrick, "Woodstock en toc", *Libération*, 24 juillet 1999, p23 et Dister, Alain, "Bons baisers de... Woodstock", *Rock & Folk* 326, octobre 1994, p34-39.

[1056] « ***Le héros absolu de la saga punk, qui avait jusqu'à présent toujours refusé officiellement de réactiver les Pistols, défend "son droit à changer d'avis" et ajoute, sérieusement, "je me dois d'être honnête, l'argent en est la seule considération. OK, je n'en ai pas vraiment besoin, mais un peu plus de fric ne fait pas de mal. Mettons que ce soit un hold-up, n'empêche que je suis ici, et vous aussi. Toutes ces années, des tas de gens se sont arsouillés sur notre dos, maintenant le temps est venu de nous rembourser"*** ». Barbarian, "Les Sex Pistols rechargés", *Libération,* 20 mars 1996, p35.

[1057] Rigoulet, Laurent, "Cleveland met le rock en conserve", *Libération*, 4 septembre 1995, p35-36.

[1058] ***Richard, Emmanuelle, "Seattle expédie le rock au musée", Libération, 6 juillet 2000, p40-41.***

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

l'artiste et son art ne peuvent plus rien dire qui ait une chance d'accéder à la postérité ; cela signifie que leur accord avec le présent s'est arrêtée depuis suffisamment longtemps pour être jugé fini. Pire à leurs yeux, le rock devient partie intégrante du patrimoine touristique de certains pays [1059] : cela revient à reconnaître qu'il ne se vit plus, mais qu'il se visite. Certains critiques vont jusqu'à parler d'une « ***Disneylandisation*** » du monde rock [1060] : le spectateur privilégie une reproduction factice d'un glorieux passé (au détriment de la réalité des produits actuels), avec plein de détails qui veulent *faire comme*, comme s'il existait encore un quelconque interdit, un quelconque danger à écouter ou à faire du rock. Ni les concepteurs de ces reproductions, ni le public qui trouve ça bien fait et accepte de se laisser berner, ne sont dupes de l'inoffensivité de l'affaire [1061]. Seuls les puristes que sont les chroniqueurs spécialisés pleurent sur la perte d'identité qui en découle.

C'est selon la même logique qu'il va être demandé à la presse musicale de se transformer : les lecteurs vont exiger des chroniqueurs que leurs choix soient sûrs, car eux payent leurs disques. Une « Disneylandisation » est à l'œuvre ici aussi : le client veut éprouver les sensations que procure le rock, mais avec la certitude que le prix payé à l'entrée (l'achat du disque) sera rentabilisé. L'amateur ne veut plus de risques, plus de déceptions, mais du même coup écarte les possibilités de découvertes, de vie. La presse rock risque ainsi de se retrouver dans une impasse imposée par le consumérisme culturel de l'époque, si elle répond aux demandes de certains de ses lecteurs de n'être plus qu'un guide d'achats aux critères objectivement établis (comme on peut en trouver au rayon hi-fi et équipement vidéo du kiosque [1062]).

La gestion par l'industrie du disque de l'historicisation du rock enferme celui-ci dans un marché de la nostalgie. La presse, qui joue pourtant un rôle non négligeable dans cette célébration du passé, rejette cette approche stérilisante. Elle va même jusqu'à célébrer les économies parallèles (les bootlegs) qui elles auraient compris l'approche

[1059] L'office de tourisme britannique a ainsi publié une carte répertoriant les principaux lieux liés à la pop-rock anglaise. Sergent, François, "L'office du tourisme britannique est rock'n'roll", *Libération*, 21 février 1998, p33.

[1060] Un journaliste emploie le terme à propos de l'artiste Ben Harper qui lui déclare avoir « ***caressé un moment l'idée de produire [son disque] avec des effets genre le disque qui craque et tout*** ». Beaumont, Scott, "Ben Harper", *Rock&Folk* 427, mars 2003, p42-45.

[1061] « ***Les visiteurs [du musée EMP - Experience Music Project - de Seattle consacré au rock], eux, s'en donnent à cœur joie dans le secteur interactif du musée, surnommé «Disneyland du rock». (…) les familles peuvent s'imaginer ce que ça fait d'être une star du rock sur la scène karaoké «On stage». Les membres entrent sur scène et font semblant d'interpréter Wild Thing avec des instruments, alors qu'une foule déchaînée se matérialise sur un écran géant. «L'EMP n'est pas consacré au style de vie rock and roll. On ne cherche pas à préciser qui a étouffé dans son vomi, qui a succombé à une overdose dans sa baignoire», précise pourtant le conservateur. «Nous voulons simplement présenter le rock comme un art sérieux »*** Richard, Emmanuelle, "Seattle expédie le rock au musée", *Libération*, 6 juillet 2000, p40-41.

[1062] Courrier des lecteurs, "Retour vers le futur", *Rock&Folk* 319, mars 1994, p90-91. Mais cela ne suffit pas : des publications diverses ont essayé de centrer leur publication sur la compte-rendu seul des sorties discographiques, essais toujours conclus par un échec

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

passionnelle du rock, que l'industrie culturelle voudrait réduire à une infantilisation/muséification. La presse crée ainsi l'image auprès des lecteurs d'une industrie peu respectueuse du rock et de ses amateurs, mue par la seule perspective de bénéfices.

b. Les problèmes de format

Le CD n'a aucune identité

Dans son *Figure de l'amateur*, [1063] Antoine Hennion nous précise quels doivent être les paramètres à prendre en compte si nous désirons appréhender pleinement l'amateur de musique : il insiste sur la nécessité de relever les médiations techniques qui existent entre l'auditeur et la musique, notamment ses réseaux de production, de circulation et de distribution. Il constate ainsi que le vingtième siècle a pour particularité de placer l'amateur au centre de la production musicale : c'est en sa direction que convergent et s'articulent les objets intermédiaires de la musique. Cette évolution a pris forme avec le disque, qui a remplacé tous les autres objets (partition, orchestres vivants) en tant que médium de la musique le mieux partagé. Le disque est devenu au cours de ce siècle, grâce à la reproduction industrielle, le premier support de la mélomanie, ce qui conduit à une nouvelle historisation de la musique : jusque-là la mémoire musicale était assurée par les partitions ou les apprentissages sociaux, elle parvient avec le disque à une incarnation concrète et immuable plus facile d'accès. Hennion appelle cette évolution la « ***discomorphose*** » de la musique.

L'existence du support CD a encore plus ajouté à ce phénomène de discomorphose dans le rock : le passé et ses références sont devenus plus aisément disponibles, au point de se mettre en concurrence avec le présent et ses nouveautés. L'amateur qui veut connaître des enregistrements historiques peut obtenir satisfaction grâce aux politiques de réédition et de diffusion qui ont accompagné le développement du format CD. Mais des bouleversements techniques vont mettre à mal ce bel ordonnancement. Dès 1998-1999, les copieurs de CD deviennent accessibles au grand public : les amateurs se mettent à investir dans le matériel nécessaire (souvent un simple graveur à ajouter à l'ordinateur domestique), ce qui commence à créer une inquiétude dans le milieu du rock, les copies ainsi produites étant des clones ***« de qualité parfaitement équivalente à l'original, ce que les cassettes ne permettaient pas »***.

Le public rock semble en effet être un des premiers utilisateurs de cette technologie [1064], arguant du prix trop élevé des CD pour pouvoir acheter tout ce qui lui semble intéressant [1065]. Personne ne relève au passage la faute qui peut être imputée à l'ensemble du milieu rock (presse et maisons de disques) qui inonde le public d'une offre

[1063] Hennion (2000), p130 et suivantes.

[1064] La SACEM, lors de sa conférence de presse du 4 mai 2004, fait part d'une baisse de 16 % des ventes de la variété internationale – catégorie où sont comptabilisés toutes les musiques rock anglo-saxonnes – alors que la variété française ne baisse que de 13 % et que le jazz augmente lui de 4 %.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

discographique de plus en plus importante et présentée comme incontournable ; le budget des amateurs étant limité, le besoin ainsi créé peut chercher à être satisfait par des moyens illégaux et créer une habitude de *gratuité* de la consommation discographique. Les journaux rock se retrouvent alors dans une ambivalence étrange : alors qu'ils ont passé des décennies à critiquer les manœuvres financières de l'industrie discographique, l'effondrement du marché que semble entraîner ce piratage généralisé les inquiète quant aux conséquences sur la création musicale. Si plus personne n'achète de disques, les maisons de productions ne pourront plus offrir de contrats aux artistes, et ceux-ci ne pourront plus se consacrer à leur art. C'est la fin annoncée du milieu musical tel qu'il est connu – et tel qu'il a permis l'existence et la survie de la presse spécialisée – qui est ici redoutée.

Les chroniqueurs se mettent alors à rendre publiques les inquiétudes de l'industrie du disque. Même s'ils relèvent les incohérences de l'industrie du disque, allant même jusqu'à l'accuser d'être en partie responsable de cette situation – les maisons de disques font souvent partie de conglomérats commerciaux qui vendent via une autre branche des graveurs de CD ou des CD enregistrables (CD-R) nécessaires à la copie [1066] –, les journaux spécialisés deviennent des tribunes pour ses arguments. Sont ainsi rappelés au cours d'articles les lois et risques encourus vis-à-vis du piratage et de la copie [1067], les conséquences sur la création artistique [1068], les solutions proposées [1069].

[1065] Il en est explicitement accusé au cours d'un débat de *Rock&Folk* consacré au piratage par un représentant de maison de disques : « ***La copie n'agit pas que sur les artistes très vendeurs [Madonna , Michael Jackson , et autres figures de la musique populaire]. La population acheteuse de copies est principalement jeune, lycéenne, et forte consommatrice d'artistes en développement. Je pense à des artistes du répertoire de V2, dans le rap, ou la dance, ou à des groupes comme Mercury Rev , premiers pénalisés.*** » Ces propos semblent d'ailleurs confirmés par un lecteur qui explique : « ***Mince qui achète Supergrass et Underworld ? Ce n'est pas Mémé, ce sont les étudiants qui n'ont pas un radis. Un CD devrait coûter le prix d'une BD, c'est aussi de l'art, ça doit durer aussi une vie (sûr ?), 80 balles maxi... Je suis un peu maniaque au niveau de l'esthétique du produit, alors j'achète les disques normaux mais c'est un choix personnel et je dois me torturer l'esprit pour savoir si je veux le CD ou alors bouffer correctement et bien boire pendant la semaine. Donc, à cause du pognon (voilà le mot clé, explication du trafic), je ne peux, le n'ose critiquer les petits malins qui ont recours aux CD vierges. Pur réalisme. Et les patrons de compagnies qui se plaignent... Non mais, sans blague, devrions-nous pleurer ?*** » Chelley, Isabelle, "Les copieurs", *Rock&Folk* 380 (avril 1999), p54-56 et Courrier des lecteurs, "Trop cher", *Rock&Folk* 382, juin 1999, p6.

[1066] « Parce que toute une partie du public prend la tangente et se met à dupliquer les CD, on assiste à cette surréaliste réaction du business en haut lieu on aimerait continuer à vendre machines à dupliquer et CD vierges, mais que surtout personne ne s'en serve. » Manœuvre, Philippe et Guilbaud, Marion, "Edito", *Rock&Folk* 380, avril 1999, p3. Les manœuvres financières sont ainsi des plus perverses : le groupe Philips vend sa filiale disque, Polygram, en 1998. Un mois plus tard, il commercialise des graveurs de CD de salon.

[1068] Un représentant de la maison de disques V2 explique : « ***Produire des artistes coûte cher, l'artiste touche des royautés pour son travail. Aujourd'hui, le CDR [CD vierge sur lequel on grave les copies] représente environ 10 % du marché, soit 10 % de moins pour les auteurs et producteurs.*** »

[1069] Poursuivre pénalement les contrevenants, interdire la copie privée, taxer les supports vierges au bénéfice de la SACEM, souhait qui devient effectif quelques années plus tard, baisser le prix du CD, rendre ce dernier plus attractif, etc.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

Antoine Hennion considère qu'avant la discomorphose, la musique était une pratique qui présentait un caractère social ; le goût esthétique qui s'exprimait à travers son choix permettait aux individus de se situer culturellement mais aussi socialement, notamment dans la fréquentation des concerts. Le disque, lui, est généralement consommé de façon individuelle : dès lors, le caractère cérémoniel de la musique, tel qu'il a pu s'incarner dans sa représentation scénique et les exigences sociales de celle-ci, disparaît au profit d'une pratique familière de la mélomanie. Si nous pouvons ainsi considérer que la discomorphose a rendu profane l'écoute musicale, nous pouvons parallèlement avancer que le CD, de par la préséance technique qu'il a instaurée (un CD tire sa qualité de ses seules compétences techniques [1070] - amélioration du son, facilité d'utilisation - ce qui permet de se satisfaire d'un simple clone [1071]) a désacralisé l'objet disque. La copie du CD rencontre un tel succès en partie en raison du manque de charisme de l'objet, supposition confirmée par les raisons invoquées des copieurs de CD [1072] et les solutions proposées par les maisons de disques [1073] . Face aux manques du présent, la réaction de l'amateur fétichiste est classique : il se retourne vers le passé, vers l'âge d'or du rock et son insouciance anté-technologique, vers l'âge du vinyle.

[1067] Un membre de la SACEM (la société gérant les droits d'auteurs en France) invité à s'exprimer sur le sujet rappelle dans *Rock&Folk* : « ***Le Code de la propriété intellectuelle contient des dispositions claires à ce sujet. L'article L-122-5 stipule que l'auteur d'une œuvre divulguée ne peut interdire les reproductions strictement réservées à l'usage privé. La notion de copiste a été définie dans le cadre de boutiques de photocopie. Les tribunaux ont statué, définissant la boutique, en tant que personne morale, comme copiste. Vendre les copies n'entrait plus dans le domaine de l'usage privé. Ce raisonnement s'applique aux magasins de CD pirates.*** » Ce qui revient à dire que dans les faits, ne peut être poursuivie qu'une personne vendant une copie : les copies gratuites, effectuées entre amis et qui représentent une large part du phénomène, n'entrent ainsi pas sous le coup de la loi. (et suivants) Chelley, Isabelle, "Les copieurs", *Rock&Folk* 380, avril 1999, p54-56.

[1070] Ainsi que le confirme la SACEM qui défend le format CD en précisant que « ***le rapport qualité/prix du CD n'a jamais été meilleur qu'aujourd'hui. Il y a en moyenne 13 chansons sur un album (10 autrefois), une qualité de son inaltérable (…)*** ». Propos diffusés dans le document "Chiffres-clés" de la conférences de presse du 4 mai 2004 de la SACEM, disponible sur http://www.disqueenfrance.com/pdf/chiffres.pdf

[1071] Ajoutons à cela le désir annoncé de l'industrie discographique de créer un nouveau support (DVD audio, SACD, etc.), ce qui crée chez le consommateur l'impression que son investissement dans une discothèque CD ne sera pas plus définitif qu'il ne l'a été avec les disques vinyles – et peut le conduire à limiter ses frais dans l'achat d'un support déjà condamné. D'autant plus que ces progrès techniques se font souvent au détriment des technologies précédentes (de même que les platines de salon permettant de lire les vieux vinyles deviennent difficiles à se procurer, l'inquiétude se crée quant à la possibilité de pouvoir lire des compact-discs dans les années à venir). Cf. Rivoire, Annick, "Stocker la mémoire", *Libération*, 22 juillet 2000, p36-37.

[1072] Un ancien bootleger explique les raisons du succès de la copie CD : « ***Le CD n'a jamais été un objet magique. Le vinyle avait un meilleur son, les pochettes étaient superbes et l'objet était induplicable. Le CD est un objet dénué de toute magie, qu'on peut cloner, consommer et jeter après usage.*** » Manœuvre, Philippe, Soligny, Jérôme et Pittion, Florian Del Ysid, "Interview d'un ex-bootlegger", *Rock&Folk* 380, avril 1999, p56.

[1073] Un représentant de Sony propose de « ***concevoir des CD plus attrayants, accompagnés de livres ou de pistes CD-Rom.*** », bref de rendre l'objet CD unique, et non pas de s'en contenter comme simple support. Chelley, Isabelle, "Les copieurs", *Rock&Folk* 380, avril 1999, p54-56.

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

Le retour du vinyle

Les années 90 pensaient pourtant en avoir fini avec le vinyle. Depuis l'arrivée du CD dans la première moitié des années 80, les ventes de vinyles n'ont fait que baisser jusqu'à quasiment disparaître des rayonnages. En mai 1993, le vinyle 45 tours est officiellement abandonné au profit du CD single [1074] . On suppose alors que le 33 tours suivra assez rapidement. En attendant cette fin programmée, la presse célèbre l'objet devenu culte, car synonyme de l'époque glorieuse du rock (des fifties aux seventies). Même si les données techniques sont toutes en faveur du format CD, le vinyle garde une certaine valeur aux yeux des amateurs en raison, plus que d'une « ***chaleur*** » du son perdue dans les premiers temps du compact [1075] , de la part d'histoire qu'il contient : histoire commune bien sûr (les grands classiques du genre étaient à l'origine édités en vinyle), mais aussi individuelle (le vinyle a surtout comme qualité d'incarner pour l'amateur ***« une partie du chemin musical parcouru et donc une partie de soi-même »*** [1076]). Toutefois, le sentiment général est que le vinyle ne représente plus un élément du présent, qu'il n'est plus qu'une relique du passé, un objet dédié à la fétichisation du rock des origines. [1077]

C'est pourtant ce support condamné que la techno va privilégier pour se diffuser. Comme le relève François Debruyne [1078] dans son étude des médiations des musiques électroniques, les musiques électroniques connaissent une discomorphose particulière. Alors que le reste de la production discographique a choisi le CD face au vinyle, la techno fait l'inverse : ses productions sont en priorité disponibles sous le format vinyle. Ce choix s'explique par la nature de l'écriture électronique : la pratique du mix et du set DJ, fort courante chez les musiciens électroniques, se fait essentiellement à base de disques vinyles, principalement pour des raisons techniques. [1079] Ce qui impose aux maisons d'éditions techno de privilégier le support vinyle. Le marché est tellement restreint – les DJs et le public hyperspécialisé – que les éditions CD de ces productions n'existent souvent qu'une fois leur réussite établie sous le format vinyle (elles sont d'ailleurs souvent le fruit d'une association avec les grandes maisons de disques, alors que les éditions vinyles sont elles produites par les seules petites maisons indépendantes). Le vinyle

[1074] De Filippis, Vittorio et Douroux, Philippe, "Disque : 45 petits tours et puis s'en vont", *Libération*, 17 avril 1993, p8.

[1075] Des remasterisations et rééditions successives parviendront à retrouver toutes les subtilités de ce son original.

[1076] ***(et suivants) Courrier des lecteurs, "Philosophe", Rock&Folk 313, septembre 1993, p77.***

[1077] Ou, comme l'écrit le même lecteur, il est entré dans une nouvelle ère, ***« celle du souvenir que perpétueront les mordus et autres collectionneurs à travers les foires aux disques de France et de Navarre. Et paradoxalement, pour quelques heures, il ravira la vedette au CD car l'objet deviendra rare et tout comme le bon vin, sa valeur grandira au fil des années***. »

[1078] Debruyne (2001), p.201 et suivantes : « (R)Evolution coaxiale du disque microsillon ».

[1079] Un set DJ se compose d'enchaînements, de mixes entre différents disques dont il faut pouvoir modifier la vitesse, choses que les platines vinyles permettent plus facilement que les platines CD (nécessitant une technique plus complexe). De plus, le milieu techno est influencé par le rap, lequel pratique samples et scratchs effectués eux aussi à base de vinyles.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

redevient ainsi un objet du présent ; les artistes techno les plus appréciés du public (Chemical Brothers, Prodigy, Air, Daft Punk) rendent ainsi commune la sortie simultanée de leurs productions en CD et en vinyle. Sur leur exemple, des groupes non affiliés à la scène électronique se mettent à leur tour à ressortir des exemplaires vinyles de leurs derniers disques. De dépassé, le vinyle redevient objet d'intérêt, voire objet de luxe avec une maison d'édition, Simply Vinyl, qui se met en 1997 à rééditer avec soin (vinyle de 180 grammes, attention portée aux reproductions des pochettes, mais prix assez élevé) les grands classiques du rock. [1080]

Ce culte grandissant autour du vinyle traduit surtout un rejet du CD : si le premier est paré de toutes les qualités (meilleur esthétisme, chaleur de la pochette en carton, voire meilleur son) c'est parce que le second est accusé de tous les maux (livrets minuscules, froideur du boîtier en plastique, perdition du son original, mais aussi exploitation des artistes [1081]), dont le principal est d'être perçu comme simple produit commercial, puisque dès son origine il imposait à l'amateur de racheter les disques qu'il possédait déjà (à un prix d'achat multiplié par deux en moyenne) [1082] . L'amour du vinyle qui se fait jour à la fin des années 90 est surtout le fruit de la haine du CD et de ce qu'il représente : les abus à visée financière de la politique éditoriale des grandes maisons de disques.

Les consommateurs contre les maisons de disques

Le changement de support, du vinyle au CD, a en effet été une aubaine financière pour l'industrie. Non seulement celle-ci continuait à récolter les bénéfices habituels avec ses productions contemporaines, mais en plus elle percevait une manne non négligeable en rééditant en CD les produits phares de son catalogue : les achats effectués n'étaient alors plus ceux des seuls néophytes désireux de découvrir un disque d'un groupe mythique, mais aussi et surtout ceux d'amateurs possédant déjà tous les enregistrements disponibles en vinyle de leurs groupes fétiches et cédant à la perspective de les posséder sous un support présenté comme définitif. Le début de l'ère du CD est ainsi à l'euphorie :

[1080] (et suivant) Acin, Nikola, "Le retour du vinyle", *Rock&Folk* 400, décembre 2000, p80-83.

[1081] Joe strummer du groupe punk Clash relate ainsi : « ***Avec le Clash, on avait exigé un contrôle drastique sur les prix des albums. Je me rappelle la formule qu'on avait érigée en règle : il n'y aura jamais d'album du Clash à cinq livres. Ça nous a coûté pas mal de blé, cette histoire, parce qu'on a dû abandonner toutes nos royautés sur les cent mille premiers exemplaires vendus de Sandinista . Autant dire à tout jamais. On était idéalistes et c'est une vraie victoire qu'on a emportée de haute lutte. Mais avec le CD, la maison de disques a pu faire ce qu'elle a voulu puisque notre contrat ne comportait pas de clause concernant les futurs formats. Donc aucun contrôle ni sur les prix ni sur mes royautés, qui sont bien inférieures à celles du format vinyle. Sans parler du fait que le CD est un support détestable. (…) [Ce qu'il démontre ainsi :] J'ai lu un article récemment sur un fermier qui élève des vaches à lait et qui leur faisait écouter du Mozart toute la journée. Ce type-là racontait que depuis qu'il est passé au CD, les vaches produisent vingt pour cent de moins de lait. C'est dingue. Même les vaches se rendent compte que le CD est un format pourri.*** »

[1082] « ***Le CD, c'est une immense arnaque qui ne pouvait marcher que dans notre société de surconsommation ! Demain "Technips" vous fera avaler que le DCC, le DXB, le YK3 Turbo Plus est vraiment supérieur, chiffres à l'appui. (…) Non, le coup du CD, on ne me le fait plus. Avec cet engin, l'art recule devant le fric.*** » Courrier des lecteurs, "Compact", *Rock&Folk* 313, septembre 1993, p77.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

le marché de la réédition est des plus fructueux. Un problème finit quand même par se poser : une fois que tous les disques de qualité sont réédités, le marché est clos et retrouve la stagnation qui était sienne avant le CD : seules les jeunes générations qui n'en possèdent pas un exemplaire peuvent s'intéresser au catalogue. Et ce n'est pas avec une politique de réédition exhaustive du catalogue, qui doit se tourner vers les albums volontairement oubliés des séries de réédition précédentes parce que de qualité trop limitée [1083], que le marché de la réédition reprend de la vigueur.

L'industrie discographique veut reproduire indéfiniment les résultats créés par l'arrivée du CD, même si le tour du catalogue est effectué. Avant d'avoir le réflexe de s'influencer du modèle des bootlegs, les maisons de disques demandent encore une fois aux consommateurs de racheter les mêmes références discographiques en prétextant d'une amélioration du son, la technique de la remastérisation étant censée reproduire toutes les subtilités que les premières éditions CD avaient effacées. Le phénomène éditorial dure deux trois ans, puis les mêmes maisons de disques ressortent les mêmes références en y ajoutant des Bonus Tracks (singles auparavant non disponible sur l'album, chansons inédites et prises alternatives de morceaux déjà connus mis à la suite des chansons originales). Une autre campagne promotionnelle est encore inventée quelques temps après : les disques sont cette fois remixés, ou alors sortent dans une version alternative à la version la plus connue (généralement un mix mono au lieu d'un mix stéréo pour les disques des années 60 coutumiers des deux possibilités).

Si les chroniqueurs soutiennent dans un premier temps ces politiques éditoriales en les concevant comme des efforts d'amélioration (le son est effectivement meilleur lors de la seconde génération de CD, les Bonus Tracks sont des ajouts bienvenus pour le fanatique qui sommeille en tout passionné de rock [1084]), ils en viennent rapidement à devenir plus critiques sur l'intérêt réel de ces opérations (les rééditions mono sont certes intéressantes mais font sentir que les maisons de disques recherchent tous les arguments possibles pour revendre sensiblement le même produit). Ce d'autant plus que ces pratiques commerciales ont tendance à être appliquées à l'ensemble de la production discographique, même contemporaine : une nouveauté discographique peut connaître une réédition six mois après sa sortie originelle avec l'ajout de titres supplémentaires ou de parties multimédia [1085], ce qui suscite l'indignation des consommateurs [1086]. Conséquence de cette politique éditoriale : l'image publique des maisons de disques se détériore encore. Déjà, dans la mythologie issue de la contre-culture, celles-ci sont représentées par des hommes d'affaire pour qui le rock n'est qu'un moyen de gagner de l'argent et les artistes sont exploitables à merci. S'ajoute maintenant l'image de chefs

[1083] « ***Puisque tous les bons disques ont déjà été réédité cinquante fois, on va maintenant subir les mauvais***. » Cuesta, Stan, "Rééditions", The Firm, *Rock&Folk* 373, septembre 1998, p91-92.

[1084] Palmer, Vincent, "Rock Ola, The Who Sell Out", *Rock&Folk* 338, octobre 1995, p78.

[1085] Ceci afin d'influencer l'acte d'achat du public jusque-là encore indécis, mais aussi de pousser le fan à racheter une seconde fois le même album pour posséder les titres inédits. Une fois encore, l'Internet va aider à clarifier la situation, les morceaux inédits en question s'y trouvant assez rapidement disponibles gratuitement – par l'intermédiaire de particuliers en règle générale – pour que l'amateur ne soit pas obligé de reproduire l'acte d'achat.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

d'entreprises considérant avec mépris non seulement la musique mais aussi son public. Les maisons de disques deviennent responsables à elles seules de la transformation du rock en simple produit de consommation [1087], et sont accusées d'ourdir les machinations les plus viles pour extirper l'argent de l'amateur. En corrélation avec les plaintes du lectorat, les articles consacrés aux rééditions se font donc plus acerbes, qui en appellent même à la *résistance* aux manœuvres économiques des maisons de disques déguisées en prétextes artistiques [1088].

Ce déficit d'image n'est pas seulement dommageable en terme de notoriété publique. Il crée une situation de conflit et a fort probablement une part de responsabilité dans le piratage généralisé dont les maisons de disques sont par la suite victimes. Preuves en sont les lettres de lecteurs expliquant leur piratage comme une réponse au mauvais comportement de ces maisons d'édition [1089], ou encore les procès qui leurs sont intentés aux Etats-Unis [1090]. Par les abus dont elle s'est rendue coupable aux yeux du public rock,

[1086] ***« [S'adressant à l'industrie du disque] Votre (…) technique qui consiste à créer artificiellement une différenciation des produits en lançant des éditions limitées, voire très limitées (cf. Fin de siècle de notre ami Neil Hannon, un spécialiste, le seul à ma connaissance qui soit capable de sortir quatre fois le même single avec des inédits différents), est un peu plus embarrassante : pour le passionné que je suis, il faut se décider vite, avant d'avoir évalué, grâce à mon magazine favori, les chances qu'ont les albums de figurer dans les classement annuels, voire de la décennie, dont je raffole tout particulièrement. Mais c'est finalement l'objectif : accélérer le processus de décision pour vendre très vite en peu de temps et figurer ainsi dans les charts (indépendants bien sûr), ce qui augmente encore les perspectives de ventes... Bon, cela a quand même des aspects agréables : Alankomaat des Nits, livret cartonné, picture-disc, bel objet. Tous les responsables marketing savent que, pour réussir sur les marchés hyper-concurrentiels, il faut constamment innover. C'est ce que vous faites bien évidemment mais votre dernière trouvaille est de loin la plus agaçante. Pour éviter la phase de stagnation du cycle de vie, il est nécessaire de relifter périodiquement le produit. Les fabricants de lessive utilisent cette technique depuis longtemps et vous l'appliquez désormais. Je voudrais ainsi remercier successivement, au nom de tous les fans qui mesurent la chance qu'ils ont d'être les premiers à acheter les disques de leurs artistes favoris, PJ Harvey pour sa version de To bring you my love avec un CD de faces B ; Spain pour son exemplaire de The Blue moods of Spain incluant des titres supplémentaires ; Pulp pour le CD live disponible avec This is hardcore et enfin Elliott Smith qui a prévu de (re)sortir XO agrémenté de trois titres inédits. Vous l'avez déjà le disque ? Eh bien, vous avez gagné le droit de l'acheter à nouveau ! »***. Ce à quoi répond un autre lecteur : ***« Gare à la riposte ! J'aime beaucoup Ben Harper , mais après avoir acheté trois fois son dernier CD (12 titres, 15 titres dont 3 live, 12 titres + 30 mn live EP.), j'ai décidé que c'était fini, et voici le plan de bataille : 1) approvisionnement via la médiathèque du quartier. 2) copie sur cassettes. 3) attendre la sortie d'un nouvel album pour acheter le précédent (ce qui présente parfois un triple avantage : résiste-t-il à l'épreuve du temps ? Quelle est la meilleure version sur le marché ? Est-il passé en série éco?). »*** Courrier des lecteurs, "Chers amis de l'industrie du disque", *Les Inrockuptibles* 172, 4 novembre 1998, p10 et Courrier des lecteurs, "Cher abonné qui fait des études de marketing", *Les Inrockuptibles* 173, 10 novembre 1998, p8.

[1087] Un lecteur assimile ainsi les vendeurs du Virgin Megastore, office spécialisée dans la culture, à des vendeurs de McDonald – soit des personnes qui ne sont pas intéressées par leurs produits, qui n'éprouvent pas de passion particulière pour la musique. Un autre lecteur explicite ce sentiment ***« l'industrie musicale nous fourgue le produit avant même que le journaliste ait eu le temps de faire le paquet cadeau. C'est navrant, cela tue la vision rock, l'attitude rock, le glamour, en un mot le complément indispensable à l'écoute de cette musique. Pour l'industrie, le passionné de musique s'appelle dorénavant un consommateur. Grande et inquiétante différence ! »*** Courrier des lecteurs, "Merci", *Rock&Folk* 378, février 1999, p6-7 et Courrier des lecteurs, "Maverick", *Rock&Folk* 315, novembre 1993, p90.

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

l'industrie du disque offre aux consommateurs le sentiment d'être dans leur bon droit lorsqu'ils utilisent tous les moyens mis à leurs disposition pour contourner ses règles.

La presse condamne la forme moderne, le symbole même de la suprématie des logiques industrielles sur la musique : le CD. Elle prétend lui préférer, non sans une mauvaise foi technique, les charmes du vinyle, qui a surtout l'avantage d'être le support original des œuvres fondatrices du genre. Les journalistes répandent ainsi l'idée qu'à l'époque du vinyle, on était un amateur de disques, et qu'aujourd'hui, à l'ère du CD, on est

[1088] « ***On a déjà racheté deux fois (au moins) les albums qu'on possédait en vinyle: à l'arrivée du CD - super, on n'entend plus les rayures - puis une deuxième fois, quand on a compris que la première on s'était fait avoir, que le son était pourri, etc., et que là, cette fois, c'était remasterisé et tiens en plus, avec des bonus tracks, on ne va tout de même pas faire la fine bouche ? Le client est roi (des cons, dans cette affaire). Mais ce coup-ci, ils ont tout épuisé, les bonus et les masters de tout le monde, et ils sont bien embêtés : comment revendre une quatrième fois la même chose, à ces cons (-sommateurs) ? Le DVD ? Non, ça c'est pour le coup d'après (bientôt). Alors, un type s'est levé, en plein milieu de la réunion et a asséné : "Moi, je sais. On va tout remixer !" Fallait y penser. Et c'est parti : on annonce Yellow Submarine [des Beatles] (le meilleur album de George Martin ?) remixé pour la rentrée. C'est vrai qu'on n'attendait que ça ! Et pour l'instant, c'est Dylan qui s'y colle, avec cet album de 1978, sous-estimé, certes. L'artiste a lui-même mis la main à la pâte: il n'aurait, paraît-il, jamais aimé le mixage de cet album. (…) Alors, le résultat ? Pas révolutionnaire. Un peu plus clair (pas toujours), un peu plus fort, plus de batterie, plus de voix. C'est tout. Pas de quoi s'énerver. Sinon, l'album (…) est très bon. (…) On l'a déjà ? Ne pas le racheter. La résistance commence ici.*** » Cuesta, Stan, "Bob Dylan, *Street Legal*", *Rock&Folk* 383, juillet 1999, p84.

[1089] « ***A vot' bon coeur, m'sieurs-dames ! L'industrie du disque, cette merveilleuse branche de la grande famille du showbiz se meurt. C'est ce qu'on entend un peu partout. En tout cas, elle va très mal. Les ventes chutent de façon vertigineuse. Tout ça à cause des vilains internautes qui n'arrêtent pas de télécharger gratuitement la musique que ces industriels ont tant de mal à produire. (…) pourquoi tant de haine ? Petit récapitulatif historique : depuis l'invention du vinyle en 1948 et jusqu'à la fin des années 70, le petit marché du disque ne cesse de progresser. Mais au début des années 80, une crise importante se fait ressentir, et les ventes fléchissent de manière inquiétante. C'est alors que se produisent en 1982 deux événements majeurs qui vont redresser la barre au-delà de toute espérance : sort cette année-là Thriller de Michael Jackson , et apparaît sur le marché le compact-disc. Les ventes s'envolent, et la musique commence à intéresser de plus en plus les grands groupes industriels. Les Mégastores font leur apparition et font mourir petit à petit les disquaires indépendants. Qui s'en inquiète ? Personne. Tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes. Les industriels réussissent même à faire baisser en 1987 la TVA de 33,6 % à 19,6 % en promettant d'abaisser d'autant le prix du CD. La promesse ne sera pas tenue, et les maisons de disques en profiteront pour s'engraisser davantage et étendre leur pouvoir. Les responsables de majors deviennent responsables de magasins de grande distribution, et inversement. On s'accorde implicitement sur les prix de vente au public qui grimpent petit à petit, alors que pendant ce temps les coûts de production, grâce aux nouvelles technologies, baissent de façon considérable. Et aujourd'hui, cette bande de voleurs voudraient nous faire pleurer sur leur sort ? C'est depuis que les grands groupes ont investi le marché du disque que la qualité artistique des productions a décliné, en raison principalement d'une vision à court terme (profit immédiat oblige) qui fuit au maximum la prise de risques et donc n'incite pas à la nouveauté. Ces grands groupes ont épuisé le filon musical ? Qu'ils partent ailleurs. Loin. Que la musique revienne aux passionnés, aux mélomanes, aux musiciens. Que les albums retrouvent leurs qualités perdues, et ressortent à des prix décents.*** » Courrier des lecteurs, "Bande de voleurs", *Rock&Folk* 443, juillet 2004, p6.

[1090] Pour les raisons invoquées plus haut d'éditions successives mais censées être chacune définitive des mêmes références en CD. Cf. Manœuvre, Philippe, "Edito", *Rock&Folk* 355, mars 1997, p9.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

surtout un consommateur, que l'industrie du disque n'envisage plus la passion musicale que sous une forme mercantile. Or remplacer une approche d'amateur par celle du consommateur n'est pas sans risque pour les maisons de disques, qui voient émerger de nouvelles exigences [1091].

c. Les cyber-angoisses du disque

Les possibilités techniques d'Internet

Alors que le débat sur le piratage par copie de CD fait encore rage, apparaît une nouvelle menace à l'encontre de l'industrie du disque : le téléchargement gratuit de musique sur Internet. Ce nouveau conflit semble chasser le précédent au sein des rédactions (en partie réglé il est vrai par une taxation des supports vierges et le développement de dispositifs techniques limitant les possibilités de clonage des CD récents). Qu'en est-il objectivement du rapport entre l'Internet et la musique ? Le travail de recherche de Debruyne en propose un résumé des plus intéressants. Etudiant plus particulièrement l'organisation d'un site consacré aux musiques électroniques, hypertunez.com, il dresse un portrait généraliste des enjeux du Net pour la musique. Celui-ci n'est pas réductible à un intermédiaire de plus dans le monde musical, mais est un espace pluriel où cohabitent tous les médiateurs qui lui préexistaient (musiciens, journalistes, producteurs, distributeurs, organisateurs de spectacle, auditeurs professionnels ou amateurs…) : s'il est vrai qu'Internet n'est pas à l'origine de tous les contenus qu'il propose, il a le mérite de réunir des éléments disparates en une nouvelle temporalité (laissée au choix de l'utilisateur) et d'instaurer ainsi un rapport différent aux objets. Sur un même site peuvent cohabiter points de vue critiques (avec des espaces rubriques semblables à ceux de la presse écrite), commerciaux (mise en vente de disques produits industriellement), et communautaires (échange de musique en format MP3). Avec ce format de compression audio MP3 – qui permet un téléchargement rapide de chansons complètes –, l'Internet instaure une mise en pratique de la dématérialisation de la musique (qui peut toutefois être suivie de sa reproduction individualisée). Le rapport de l'amateur à sa passion s'en trouve modifié, allant dans le sens d'un « ***mouvement de privatisation du rapport à la culture*** » : le fait de ne plus devoir passer par le disque pour pouvoir jouir de son écoute renforce encore un peu plus la projection de cette pratique dans la sphère privé, phénomène d'ailleurs amorcé par l'apparition du support discographique [1092].

Le problème principal qui se pose à l'industrie musicale est non pas le simple fait de cette dématérialisation de la musique (cela aurait au pire comme conséquence de

[1091] « ***Personnellement, je n'ai strictement rien contre l'achat d'un disque mais, pour douze ou seize euros, j'aimerais être certain de pouvoir écouter quelque chose de bien. (…) Je télécharge quelques albums mais, en général je jette la moitié du disque (voire les trois quarts) pour ne conserver que le hit.*** » Courrier des lecteurs, "Un tueur vous parle", *Rock&Folk* 439, mars 2004, p6.

[1092] Alors qu'auparavant, comme nous l'expliquions plus haut, l'écoute musicale se pratiquait nécessairement dans une sphère publique – il fallait un interprète et un auditeur au minimum.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

transformer les maisons de disques en « ***maisons de musique*** », au rôle sensiblement équivalent sans que n'intervienne le support disque : assurer les coûts d'enregistrement et de développement des créations en récupérant les bénéfices en cas de succès [1093]) mais la nature non marchande de l'échange ainsi favorisé, effectué sans leur intermédiaire et donc sans conséquence financière à leur égard. L'intérêt accru de l'industrie discographique pour Internet conduit ce dernier à devoir prendre en compte les injonctions normatives des industries et des institutions. Les échanges déterritorialisés sur Internet ne devraient plus théoriquement pouvoir s'opérer en dehors des législations nationales protégeant le droit d'auteur. Dans les faits, ces téléchargements continuent de façon illicite, notamment dans les réseaux communautaires d'échanges du Peer To Peer [1094] .

Cette évolution de l'Internet ne cesse d'inquiéter les maisons de disques, qui assimile cette gratuité à du « pillage ». La nécessité de mener une contre-offensive est rapidement évoquée, ce d'autant plus que ce détournement par les utilisateurs des ressources du Net contrecarrent les plans prévus vis-à-vis de ce nouveau média. Une fois ce problème du piratage réglé, l'industrie musicale a en effet bon espoir de pouvoir utiliser à son profit les ressources du réseau mondial, ***« une opportunité exceptionnelle pour consommer et mondialiser des musiques diverses, sans limite. Enfin on pourra acheter la musique à moindre prix car toutes sortes de frais n'existent pas sur le Net. Internet est aussi révolutionnaire que l'arrivée du Compact Disc il y a vingt ans. »*** [1095]

Des points positifs, Internet en propose effectivement plusieurs pour la musique, et pas tous nécessairement à l'encontre des intérêts de l'industrie du disque. Nous pouvons ainsi en répertorier plusieurs : les bases de données diffusées sur le net (notamment le site AllMusic.Com) permettent à l'amateur d'en savoir plus sur les artistes qui l'intéressent et d'être envoyé vers les sites d'achats susceptibles de lui vendre les nouvelles références ainsi découvertes ; les systèmes d'échanges entre internautes peuvent aussi servir à se procurer non pas les disques disponibles dans le commerce mais les enregistrements qui sont restés inédits et qui n'intéressent que les fanatiques, ce qui peut mettre un terme au marché parallèle des bootlegs ; la frustration de l'amateur pourrait être soignée en donnant à tout individu où qu'il se trouve géographiquement la possibilité de se procurer n'importe quel disque par téléchargement, commande à un magasin en ligne, ou achat à un particulier ; les maisons de disques pourraient proposer en téléchargement payant des morceaux intéressant un public trop limité pour assurer la rentabilité d'une édition CD classique (ce serait ainsi tout une part d'histoire musicale tombée dans l'oubli pour des raisons financières qui pourraient revoir le jour) ; concept approchant : les

[1093] D'après le mot du représentant de V2. (et suivants) Chelley, Isabelle, "Les copieurs", *Rock&Folk* 380, avril 1999, p54-56.

[1094] Technique permettant à un internaute de télécharger gratuitement sur l'ordinateur d'un autre utilisateur (qu'il ne connaît pas nécessairement) les fichiers (musicaux ou autres, libres de droits ou non) qui l'intéressent, avec pour seule contrepartie d'offrir lui aussi des fichiers en téléchargement.

[1095] Cette dernière précision pouvant être relevée négativement si l'on s'en réfère à l'impression mitigée qu'a laissé la révolution du CD dans l'esprit du public et de la presse spécialisés (encore une opération où le consommateur sera le grand perdant).

mêmes maisons de disques pourraient aussi proposer des disques à la demande [1096] … Les plus enthousiastes face aux possibilités d'Internet, comme *Les Inrockuptibles*, attendent ainsi avec le réseau mondial ***« un meilleur flux de la musique, une véritable communauté d'échange entre particuliers et professionnels - les seconds considérant de moins en moins les premiers comme des pigeons à plumer mais, au contraire, comme des gourmets à satisfaire. »***

Si l'industrie du disque reste encore frileuse face aux possibilités d'Internet, les journaux spécialisés sont ainsi plus optimistes et vont tous (à l'exception de *Rock&Folk*) développer une déclinaison de leur édition papier sur la toile. *Les Inrockuptibles* par exemple lancent pour les cinq ans de leur passage au rythme hebdomadaire un site basé sur le concept de guide culturel plus réactif et surtout « ***plus en phase avec les pratiques de demain*** ». [1097] Par rapport à la version papier, sont mis en avant les avantages du multimédia (possibilité de visionner des bandes annonces, de télécharger des extraits musicaux, mais aussi de naviguer dans les archives du journal), la création d'une communauté virtuelle (ouverture de forums de discussions et possibilité pour le visiteur de discuter avec les journalistes ou de laisser son avis su les objets critiqués) et, conformément au modèle relevé par Debruyne, la possibilité de consommer directement (via des liens vers des entreprises partenaires). [1098] L'amateur de rock est ainsi de plus en plus invité [1099] à se rendre sur le net pour pouvoir partager sa passion, que ce soit par l'industrie (qui espère qu'il y effectuera une acte d'achat), la presse (qui y a créé une excroissance de ses activités) et les artistes (qui profitent eux aussi des opportunités du Net comme nous allons le voir).

Un espace de liberté pour les artistes ?

L'enthousiasme de la presse spécialisé repose en effet sur une espérance de liberté accrue pour les artistes, qui pourront passer outre les exigences de l'industrie du disque et ***« proposer directement leur musique sur le Net, via des sites perso ou des sites de téléchargement du type MP3.com »*** [1100] . L'Internet est ainsi généralement attendu avec beaucoup d'espoir par les amateurs – il est prédit un nouveau rapport des artistes

[1096] « ***Le label américain Rhino, spécialisé dans les rééditions haut de gamme, propose depuis quelques mois certains disques vendus uniquement sur son site Rhino Handmade et pressés en nombre très limités. Ainsi, tout le monde s'y retrouve : l'acheteur, qui met la main sur de vrais trésors rares (les premières démos de Tim Buckley, toutes les sessions du Funhouse des Stooges en sept CD) ; l'éditeur, qui n'engage pas de frais de fabrication disproportionnés pour des disques n'intéressant que les spécialistes ; le vendeur enfin, qui, grâce au système de la souscription, peut connaître à l'avance les bénéfices d'une telle opération.*** » (et suivants) Conte, Christophe, "Un mirage brumeux", *Les Inrockuptibles* 267, 28 novembre 2000, p44-45.

[1097] La rédaction, "Edito", *Les Inrockuptibles* 226, 18 janvier 2000, p3.

[1098] (non signé), " www.lesinrocks.com ", *Les Inrockuptibles* 234 (14 mars 2000), p43.

[1099] Les éditions papiers des journaux spécialisés regorgent de renvois vers leurs sites officiels.

[1100] Conte, Christophe, "Un mirage brumeux", Les Inrockuptibles 267, 28 novembre 2000, p44-45.

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

aux auditeurs [1101] –, espoir certes parfois teinté d'un idéalisme naïf – il est aussi annoncé que les groupes locaux vont grâce au net à un rayonnement global [1102] , ce qui est techniquement possible mais dans les faits plus compliqué : devant la pluralité d'offres d'apparences identiques (un simple nom de fichier audio), il est peu probable que l'on distingue une chanson des autres sans promotion médiatique (laquelle est souvent déclenchée grâce aux efforts des services marketing des maisons de disques) [1103] .

S'il faut ainsi rester mesuré sur les opportunités offertes à la création musicale par l'Internet, certaines n'en demeurent pas moins concrètes. Le réseau mondial peut devenir un support important pour les artistes dont la couverture médiatique traditionnelle est peu importante : il offre un support aux propos des fans du monde entier, un relais efficace du bouche-à-oreille traditionnel [1104] . Le Web devient ainsi un indice de la popularité des groupes, ceci même si les marques de cet engouement ne sont pas inscrites dans la légalité [1105] . Les artistes ont en général conscience des possibilités promotionnelles d'Internet, et usent de celles-ci (extraits sonores, vidéos et informations récentes) pour resserrer les liens avec leur public. Certains vont même jusqu'à proposer à leurs fans des téléchargements gratuits de musique [1106] , en complète opposition avec la politique adoptée par les maisons de disques – qui sont en contrepartie affublées du mauvais rôle, celui d'une industrie qui perd le contrôle et qui ne cherche qu'à sévir [1107] pour rétablir un schéma commercial dépassé « ***quand elle devrait adopter une politique différente*** ».

Puisque l'actualité du marché discographique s'est en grande partie déportée vers

[1101] Qui consiste principalement à se promouvoir sans passer par les maisons de disques : informations, ventes de CD.

[1102] Deschamps, Stéphane, "Star Tek", *Les Inrockuptibles* 220, 10 novembre 1999, p30.

[1103] ***« L'argument de la promotion et du marketing [est] avancé par les maisons de disques. Jusqu'à présent, la plupart des artistes investis sur le Web sont des personnalités en vue, drainant déjà un large public, des Beastie Boys à Frank Black et de Prince à Public Enemy . Facile donc d'ameuter les fans sur leur site Web. Mais qu'en sera-t-il pour les groupes inconnus ? Qui viendra voir leur site si personne n'a entendu parler d'eux ? "Il faudra être plus fin que les autres, trouver le moyen de faire parler de soi, raisonne Chuck D. A l'heure actuelle, je constate que la majorité des artistes n'a aucune chance de signer un contrat avec une maison de disques. Pourtant, je pense qu'il y a de la place pour tout le monde. Sauf que beaucoup devront désormais se contenter de vendre 80o exemplaires au lieu de 80 000 et qu'ils pourront difficilement en vivre."*** **» Narlian , Laure,** "MP3 ami public ? ", *Les Inrockuptibles* 215, 6 octobre 1999, p28-29.

[1104] L'exemple en est donné avec le petit succès de Ben Harper aux Etats-Unis où il n'est pourtant jamais diffusé sur les médias traditionnels. Des sites de fans s'occupent de recueillir les témoignages des amateurs et de les diffuser sur d'autres sites musicaux. Cf. Rigoulet, Laurent, "Bienvenue sur benharper.com", *Libération*, 20 septembre 1999, p38.

[1105] Le groupe Smash Mouth éveille ainsi l'intérêt de la presse spécialisé en étant l'auteur de *All Star*, la chanson la plus téléchargée (illicitement) de l'été 1999. Cf. Ungemuth, Nicolas, "Smash Mouth, ma gueule", *Rock&Folk* 387, novembre 1999, p42-43.

[1106] Souvent « ***des compositions qui ne trouveraient pas forcément leur place dans une discographie officielle. Les Beastie Boys et Garbage , par exemple, ont ainsi offert des morceaux live ou des inédits sur leur site, malgré l'hostilité de leurs labels*** » (et suivants) Gatel, Philippe et Essindi, Ivan, "La grande peur des majors", *Technikart* 31, avril 1999, p62-63.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Internet, les journaux spécialisés se mettent développer des rubriques consacrées aux possibilités légales offertes par les sites Web pour l'amateur de rock : ce dernier peut ainsi aisément obtenir les informations qu'il désire sur ses groupes favoris, consulter des archives (interviews), discuter avec d'autres passionnés… Les meilleures adresses du Net sont répertoriées (à l'exception des sites de téléchargement de musique, illégaux) : elles sont présentées comme complémentaires, et non concurrentielles du rôle des journaux spécialisés (les sites de critiques généralistes ne sont pas référencés, seuls le sont les sites officiels des maisons de disques ou ceux hyperspécialisés de fans). [1108] C'est qu'une telle ouverture au cyberespace est devenue nécessaire aux chroniqueurs s'ils veulent rester exhaustifs sur l'actualité discographique : la diffusion de disques uniquement via Internet tend à se développer, et la qualité grandissante de ceux-ci les rend incontournables [1109] . Un phénomène qui s'explique par deux raisons : la première est la volonté des artistes de s'émanciper des diktats des maisons de disques en proposant directement à leur public les disques qu'il souhaite publier [1110] (notons aussi que les contrats de diffusion sur le net sont bien plus avantageux pour les artistes [1111]) ; la deuxième trouve son origine dans le désir de certains groupes au public de fans déjà constitué de proposer des disques sans avoir à passer par le jugement critique [1112] . Cette thématique de la diffusion de disques sur Internet sans passer par les majors reste

[1107] « ***Face à ces provocations, l'industrie du disque multiplie les gestes de défense. fermeture de sites, actions en justice, lobbying auprès des pouvoirs publics, [mise en place d'un] format sécurisé permettant de faire payer chaque téléchargement*** ».

[1108] Robert, Olivier, "La défonce du rocker", *Rock&Folk* 348, août 1996, p92-93.

[1109] Un témoignage de la collaboration entre l'ex-Led zeppelin Jimmy Page et les jeunes Black Crowes n'est ainsi disponible en vente que sur le Net, mais est célébrée par les journalistes comme incontournable : « ***Pour la deuxième fois en trois mois, un album de pur rock' roll est uniquement disponible sur la toile (www.musicmaker.com). Le très officiel double CD Jimmy Page/ Black Crowes est une quadruple tuerie. Rich Robinson : "Nous sommes des vieux de la vieille. Mais ce plan Internet est tout sauf conventionnel. Donc il intéresse les Corbeaux", Jimmy Page, pour sa part, a publié ce décret "Nous réintroduisons l'imagination. Grâce à Internet, le type, là, chez lui, peut redonner vie à notre musique".*** ». Il devient un tel must pour les amateurs de ces deux groupes qu'une diffusion dans les réseaux classiques de distribution finit par être mise en place. Cf. Manœuvre, Philippe, "Edito", *Rock&Folk* 393, mai 2000, p3.

[1110] « ***Avec Internet, la tentation est grande pour les artistes de se passer de tout intermédiaire en procédant directement du concepteur au consommateur. Pour Chuck D [de Public Enemy , un des premiers groupes à tenter l'expérience d'une diffusion de ses disques sur le net], il ne s'agit pourtant pas de rayer l'industrie de la carte. Juste de la forcer enfin à partager. "Avant, l'artiste dépendait des maisons de disques pour accéder au public. Il y avait toujours quelqu'un pour faire la sélection, pour décider de faon arbitraire quel artiste aurait sa chance ou non. C'est terminé. Désormais, les artistes peuvent exposer et vendre leur musique sur le Web à moindres frais et bénéfices maximaux."*** » Narlian, Laure, "MP3 ami public ? ", *Les Inrockuptibles* 215, 6 octobre 1999, p28-29.

[1111] MP3.Com, alors la plus célèbre société de promotion d'artistes sur le réseau, proposait des contrats avec au minimum 50% du prix de vente d'un CD pour l'artiste contre 10% accordés en moyenne par les majors, et un contrôle total sur le contenu et la possibilité de rompre le contrat à tout moment. Soit « ***une liberté qui donne des cheveux blancs aux big boss du disque*** ». Gatel, Philippe et Essindi, Ivan, "La grande peur des majors", *Technikart* 31, avril 1999, p62-63.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

toutefois secondaire par rapport à la principale problématique du web pour le milieu musical : le téléchargement gratuit de MP3.

Napster et les droits d'auteurs

A l'origine, le MP3 apparaît comme un phénomène à la portée limitée : les sites en proposant au téléchargement sont principalement le fait de particuliers souvent inconscients d'agir dans l'illégalité. Les rares amateurs capables de pirater (ceux qui possèdent « ***une certaine maîtrise technique, du temps et de l'argent*** », soit un « ***quarteron*** » parmi les millions d'utilisateurs) ne trouvent d'ailleurs la plupart du temps que des bootlegs (les enregistrements non officiels déjà évoqués), quelques singles « ***mais rarement les albums complets de [leurs] artistes préfér*** *és* ». Les conséquences sur les chiffres d'affaire de l'industrie du disque apparaissent ainsi originellement limités (les copies pirates, issues de la gravure d'un disque sur un autre vierge, semblent alors bien plus inquiétantes que les téléchargements illégaux) [1113] . L'affaire prend une autre envergure avec l'arrivée de Napster et des systèmes Peer To Peer. Les enjeux de ce nouveau moyen de diffusion qui échappe à la maîtrise de l'industrie du disque s'incarnent dans le procès qui est intenté à cette société [1114] . Cette dernière permet à l'internaute qui se connecte à son service d'accéder à des milliers de fichiers de format MP3, disponibles sur le disque dur d'un autre utilisateur de Napster, et de copier numériquement les CD de son choix. La RIAA (Recording Industry Association of America, représentant les plus grands noms de l'industrie de la musique : Sony, EMI, Seagram...) accuse Napster d'« ***offrir un service qui facilite le piratage de la musique à une échelle sans précédent*** ». Pour asseoir son accusation lors de la bataille juridique qui commence en décembre 1999, l'association prétend que 90 % de ceux qui se connectent à Napster revendent les CD copiés à des tiers, ce qui est illégal selon la loi américaine. La défense utilisée par le site consiste alors à avancer que les clients de Napster ne sont pas engagés dans une activité commerciale ou illégale [1115] , car la législation sur le droit d'auteur ne s'applique pas à une utilisation « ***non commerciale »*** de la musique. [1116]

[1112] Les Who proposent ainsi via des sites de vente sur Internet divers enregistrements live récents à propos desquels il est fort probable que les chroniqueurs émettraient des réserves (l'un d'entre eux est chroniqué et obtient un ***« Rien de passionnant, rien de nécessaire, rien de mauvais non plus. Juste un disque de plus pour les fans.*** ». Cuesta, Stan, "The Who, *The Blues To The Bush/ 1999*", *Rock&Folk* 395, juillet 2000, p82.

[1113] Selon les estimations du SNEP, porte-parole entre autres des majors, il se serait vendu en 1998 en France plus de 30 millions de CD enregistrables dont 3 à 5 millions auraient été utilisés pour le piratage musical. Cf. Gatel, Philippe, "Corsaires et affairistes", *Technikart* 31, avril 1999, p65.

[1114] A l'origine de ce système, l'idée simple d'un adolescent, Shawn Fanning : créer un service qui permette à tous les internautes fans de musique de se connecter et de copier entre eux tous les CD de leur choix, au format MP3, sur leurs disques durs. Et tout cela gratuitement. Ce qui fait crier au «piratage illégal» la RIAA. Cf. Rousselot, Fabrice, "La petite musique de Napster pour assurer sa défense", *Libération*, 27 juillet 2000, p25.

[1115] Rousselot, Fabrice, "Napster retient son souffle face aux juges", *Libération*, 3 octobre 2000, p36.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

Les débats font d'autant plus rage que les études menées sont contradictoires. Une d'entre elle publiée le 25 mai 2000 montre qu'à proximité des campus américains (les étudiants étant les principaux adeptes de Napster), les ventes de CD ont chuté de 4 % entre 1998 et 1999 [1117], la perte ainsi subie pouvant s'élever à hauteur de 300 millions de dollars. Mais parallèlement à ces chiffres, une autre étude menée par une société de recherche spécialisée dans les nouvelles technologies, Jupiter Communications, souligne elle que les utilisateurs de Napster achètent « ***45 % de CD en plus en magasin après s'être connectés*** » et conclue que Napster «bénéficie pleinement » à la RIAA. [1118]

Devant le risque encouru de l'acceptation judiciaire de la demande de la RIAA (une suspension du site le temps du procès – ce qui équivaudrait à sa mort), les propriétaires de Naptser et d'autres services similaires, assurés d'être les prochaines victimes de procès, envisagent des sorties négociées du conflit. Certains proposent simplement de devenir payants et passent des contrats avec des maisons de disques pour avoir le droit d'utiliser leur catalogue (MusicBank, MP3.com [1119]), mais d'autres déclarent rester attachés au principe de gratuité. Une solution envisagée pour Napster est de ne pas imposer un service payant mais de laisser la possibilité à l'utilisateur s'il le désire de laisser une somme d'argent au bénéfice des « auteurs » (compris ici dans le sens large d'ayants droit : artistes mais aussi éditeurs) : la RIAA rejette ce principe de « ***pourboire*** » laissé aux disques téléchargés [1120]. Napster finit par capituler lorsqu'en mars 2001, un jugement fédéral lui spécifie qu'il ne peut plus laisser s'échanger sur son réseau des œuvres protégées par le droit d'auteur [1121]. La difficulté technique de filtrer les fichiers disponibles lui impose de négocier avec les maisons de disques leurs droits de diffusion (il a déjà passé un accord avec la major Bertelsmann (BMG) en novembre 2000 [1122]) ou

[1116] Rousselot, Fabrice, "La petite musique de Napster pour assurer sa défense", *Libération*, 27 juillet 2000, p25.

[1117] Rousselot, Fabrice, "Grâce à Napster, toute la musique devient gratuite", *Libération*, 3 juin 2000, p2.

[1118] Rousselot, Fabrice, "La petite musique de Napster pour assurer sa défense", *Libération*, 27 juillet 2000, p25. Une telle estimation semble contredite par les chiffres avancés par la SACEM (conférence de presse du 4 mai 2004, disponible sur http://www.disqueenfrance.com/pdf/chiffres.pdf) présentant une comparaison de l'évolution du nombre annuel de fichiers téléchargés et du marché mondial du disque. Le premier monte en flèche tandis que le second s'effondre : pour 2003, on estime à 150 milliards de titres musicaux téléchargés gratuitement sur les réseaux peer-to-peer, pour 7, 3 % de ventes de musique en moins dans le monde. Mais une étude tout aussi récente (présentée plus en détail en annexe, document 12) vient nuancer l'apparent lien de cause à effet en rappelant que nombres de titres téléchargés n'auraient de toute façon pas acheté par l'internaute. Ainsi ces chercheurs estiment qu'il faut 5000 téléchargements d'un album pour annuler une seule vente de CD.

[1119] Michael Robertson, patron du site, l'explique ainsi : « ***MP3.com est en train de connaître, en un temps très court, la même évolution que la télévision. Cette dernière a commencé après-guerre par être gratuite, puis elle a eu besoin de la publicité pour survivre, avant que les câblo-opérateurs ne la rendent payante***. » Abdi, Nidam, "Le modèle Napster n'est pas viable", *Libération*, 2 février 2001, p29.

[1120] Richard, Emmanuelle, "Les gratuits gagnés par l'appât du gain", *Libération*, 22 août 2000, p21.

[1121] Riché, Pascal, "L'industrie du disque rattrape Napster", *Libération*, 7 mars 2001, p23.

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

d'arrêter ses activités. Le site doit alors se ranger à l'idée de n'être qu'un service de distribution de musique sécurisé et sur abonnement soumis aux maisons de disques.

L'ampleur du phénomène (de 25 à 50 millions d'utilisateurs du service au moment du procès) enclenche toutefois une controverse sur les droits d'auteur. Celle-ci prend la forme médiatique d'une guerre ouverte entre propriété intellectuelle et liberté sur le Web [1123] , et plus généralement entre maisons de disques et internautes. Les artistes sont eux partagés, certains comme Metallica ou Dr Dre soutenant l'action en justice de la RIAA, d'autres prenant la défense de la « ***musique libre sur l'Internet*** ». L'affaire prend des allures, aux yeux du public rock qui a une image négative de l'industrie du disque pour toutes les raisons déjà évoquées, d'un nouveau combat de David (le PDG de Napster, Hank Barry, aimant à se représenter ainsi) contre les Goliath de l'industrie refusant le progrès et les innovations technologiques. [1124] Le consommateur a l'impression que pour une fois c'est lui qui décide au sein d'un marché discographique où il a souvent eu le sentiment de s'être fait piéger par des opérations commerciales.

Les dispositifs techniques anticopie [1125] qu'instaurent par la suite les maisons de disques, comportant des limitations d'usage (incompatibilité avec certaines lecteurs CD) qui peuvent indisposer le client respectueux du droit d'auteur, renforcent encore ce sentiment d'exploitation du consommateur [1126] et en poussent certains à excuser le piratage comme pratique défensive [1127] . Sous le coup de l'énervement à l'encontre d'une industrie qu'ils souhaitent punir, les pirates musicaux semblent oublier les conséquences

[1122] Abdi, Nidam, "Napster, la rédemption ? ", *Libération*, 2 novembre 2000, p26.

[1123] Cette opposition entre nouvelles possibilités techniques et cadres normatifs va conduire les plaignants à reconnaître la nécessité d'une évolution du droit d'auteur appliquée aux technologies numériques. En février 2001, une directive européenne (devant être transposée dans les droits internes dans les dix-huit mois, ses équivalents américains et japonais existant depuis longtemps) prend en compte les inquiétudes des auteurs, producteurs, et interprètes confrontés au piratage potentiel de toute œuvre (livres, CD, DVD) accessible sur le Net et pouvant être recopiée à grande échelle sans qu'aucune rétribution ne leur soit versée en tant qu'ayants droit. Ceux-ci ont « ***le droit exclusif d'autoriser ou d'interdire la reproduction directe ou indirecte, provisoire ou permanente, par quelque moyen et sou quelque forme que ce soit, en tout ou en partie***» de leurs œuvres, droit reconnu pour la communication au public et la distribution. Une ombre demeure pourtant pour les « auteurs » : le droit aux « ***reproductions effectuées sur tout support par une personne physique pour un usage privé et à des fins non directement ou indirectement commerciales*** », soit le droit à la copie privée, demeure valide. Cette limitation du droit d'auteur implique toutefois la mise en place d'une «***compensation équitable***», par exemple sous forme d'une taxe sur les CD ou les DVD enregistrables. Quatremer, Jean, "L'Europe protège la création en ligne", *Libération*, 15 février 2001, p28.

[1124] Rousselot, Fabrice, "La petite musique de Napster pour assurer sa défense", *Libération*, 27 juillet 2000, p25.

[1125] Face aux insuffisances avérées des dispositions légales, les tenants d'une solution technologique considèrent que seuls des dispositifs anticopies ou antidiffusion sur le net peuvent permettre de gérer efficacement (parce qu'individuellement) ce phénomène. Cf. Abdi, Nidam, "La technique rafle les droits d'auteurs", *Libération*, 10 août 2000, p19.

[1127] « ***J'achète le dernier Placebo pour m'apercevoir que par la suite, il sort avec un CD de reprises ! Qu'est-ce que je fais ? je le vole, je porte réclamation ou je le télécharge pensant que sur ce coup je me suis fait b… ?*** ». Courrier des lecteurs, "Un tueur vous parle", *Rock&Folk* 439, mars 2004, p6.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

financières de leurs actions sur les artistes qu'ils apprécient [1128] . Ce sont ces derniers qui se retrouvent alors dans la nécessité de réinstaller eux-mêmes la confiance entre l'amateur et la production discographique, par exemple en remerciant l'amateur/client (et non en le réprimant pour sa potentialité à pirater) en redonnant à l'achat musical sa dimension symbolique : celle d'une entrée dans une communauté culturelle [1129] .

Internet est tout d'abord un sujet d'interrogation pour la presse, l'occasion de nombreuses spéculations souvent utopiques. Le cyberespace ressemble à un nouvel espace de liberté que tout un chacun (industrie, artistes, amateurs) rêve de s'approprier. Mais les réalités économiques rattrapent rapidement ce discours libertaire : les procès entre maisons de disques et utilisateurs poussent la presse à mettre au premier plan la dimension économique de la musique, alors que jusque-là le sujet était peu abordé : il faut expliquer au lecteur que le développement d'un artiste, que la production d'un morceau sont le résultat d'un investissement financier de la part des maisons de disques, qu'il est donc juste que celles-ci soient rétribuées. Un argument qui fait pâle figure face au souvenir des remontrances faites à l'encontre de l'industrie jusque-là. Les journalistes rappellent alors qu'à travers les maisons de disques ce sont aussi les artistes que l'on rétribue, et qu'à défaut de système alternatif où le lien économique entre le musicien et l'amateur est plus direct, il faut en passer par là. Le lecteur est ainsi mis au courant du fonctionnement de la production de la musique, et prend encore un peu plus conscience de la détermination économique de sa musique.

d. Une nouvelle consommation

[1126] Une lectrice se plaint à un artiste, par l'intermédiaire des *Inrockuptibles* qu'au moment d'acheter son disque sur la foi des extraits entendus, « ***vision d'horreur: je m'aperçois qu'un affreux logo défigure la pochette de ton album, un signe qui veut dire: "Eh non ! Tu ne pourras pas le lire dans ton ordinateur parce que, sinon, tu risquerais d'être très vilaine et de faire des copies et, alors là, l'artiste mourrait". Donc, je n'ai pas acheté ton disque parce que, franchement, un disque que je ne peux lire ni dans mon ordinateur, ni dans mon baladeur CD, ni dans l'autoradio de ma voiture quand j'en aurai une, ça me gonfle très très beaucoup. [Elle explique alors qu'elle pourrait très facilement contourner techniquement ce système de protection] Mais non. Je ne l'ai pas acheté. Et c'est ça, la mort de l'artiste. Alors je suis bien désolée pour toi mais dis-leur, à tes patrons, qu'il ne faut pas essayer de prendre le public pour des dindes de Noël, prêtes à farcir. En plus, je t'aime bien, vraiment. Maintenant, tu sais qui tue les artistes (…)*** ». Courrier des lecteurs, "Ping Pong, A propos du copy control", *Les Inrockuptibles* 421, 24 décembre 2003, p15.

[1128] La SACEM relève ainsi, lors de sa conférence de presse du 4 mai 2004, que pour l'année 2003 marquée par une chute des ventes en France de 14,6 %, l'évolution du solde des nouvelles signatures (c'est-à-dire du nombre de nouveaux contrats discographique auquel on soustrait celui des contrats rendus) est de 18, alors que les deux années précédentes il était de 95-96. Ces chiffres ne précisent pas si c'est le nombre de contrats rendus qui a augmenté ou celui des nouveaux contrats qui a diminué.

[1129] Le duo Daft Punk offre à tout acheteur de son dernier album un numéro de code personnel lui permettant d'accéder à des téléchargements gratuits mais limités aux seuls membres du "Daft Club". Ce n'est qu'une remise à jour numérique et marketing (nécessité d'acheter l'album pour avoir un code) du vieux principe du fan club, mais c'est aussi une opération considérant positivement un Internet de plus en plus décrié par les « auteurs ». Cf. Ghosn, Joseph, "Around the web", *Les Inrockuptibles* 278, 20 février 2001, p36.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Dématérialisation de la musique

Les supputations de la presse spécialisée quant aux possibilités d'Internet sont généralement des plus positives, les considérant comme nécessairement bénéfiques pour la musique et la culture en général. Même s'ils n'oublient pas les inégalités économiques qui peuvent en limiter la portée – mais qu'ils espèrent provisoires –, les journalistes rock attendent du web qu'il offre à tous un « ***accès plus facile aux œuvres ou produits culturels*** », à même de satisfaire les désirs des internautes ***« d'informations (discographies, biographies, etc.), de contenu (écouter de la musique, sans passer par la case achat : tel était en tout cas l'idéal politique de Napster à sa naissance) et d'artefacts (des disques rares, qui font la manne des sites de vente aux enchères). »*** Certains arguent même que le Net a pour principale conséquence de redonner sa place première à la musique, et tout du moins de rééquilibrer ses rapports de force avec les logiques financières, et appellent à ***« ne pas laisser Internet aux seules mains des marchands et [à] permettre aux citoyens désintéressés et aux friands de culture de participer pleinement à cette aventure »*** [1130]

Internet fait resurgir le vieux mythe contre-culturel de la musique gratuite, tel qu'il pouvait être défendu à la fin des années 60 par des groupuscules gauchistes demandant la gratuité des concerts pop et de la culture en général. Le phénomène que connaissent les années 90 est toutefois différent : là où la contre-culture remettait en cause le fait que l'amateur doive payer pour pouvoir jouir de la culture, la nouvelle génération d'amateurs met en pratique l'idée qu'une non-possession des objets culturels n'en interdit pas la jouissance. La critique de la société de consommation a fait place à la reconnaissance d'une nouvelle « ***société de conversation*** » [1131] : il n'est plus nécessaire d'acheter les objets culturels pour marquer son appartenance à une classe culturelle, il suffit de pouvoir en parler en société, action favorisée par la liberté de consultation qu'offrent les nouvelles technologies. Le rock est reconnu depuis les années 50-60 comme une culture du fait qu'il permet à une classe *sociale* – les jeunes – de se reconnaître en tant que telle : cette appartenance se traduisait par un mode de consommation spécifique (place importante de la culture dans les dépenses), elle prend aujourd'hui la forme d'un sujet de discussion commun, l'actualité culturelle qu'il faut connaître (par lecture des journaux, bouche-à-oreille, consultation gratuite) mais pas nécessairement acheter [1132].

La dématérialisation de la musique remet en cause tous les schémas établis. Les logiques économiques préexistantes au Web peuvent-elles être encore valables une fois la pratique de celui-ci généralisé ? L'industrie musicale était centrée autour de la consommation du disque, il lui faut désormais réfléchir à sa subsistance sans cet objet : en reprenant à son compte la technologie du MP3 en la rendant payante, mais aussi en

[1130] ***Durand, Jean-Marie et Ghosn, Joseph, "La culture à la merci d'Internet ?", Les Inrockuptibles 267, 28 novembre 2000, p40-43.***

[1131] Williams, Patrick, "La société de conversation", *Technikart* 25, septembre 1998, p72-73.

[1132] Nassif, Philippe, "Buzz, Bienvenue dans un monde inutile", *Technikart* 50, mars 2001, p78-84.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

développant l'économie autour de son utilisation (vente de lecteurs, diffusion par abonnement) [1133]. Des projets se montent ainsi autour d'une disparition totale du disque en tant que support nécessaire de la musique. [1134] De tels bouleversements s'ils venaient à se confirmer imposeraient alors de retravailler la nature de la passion musicale telle qu'elle a été définie par Hennion.

Selon le chercheur, ***« on choisit deux fois un disque, une fois pour l'acheter, une fois pour le passer, selon deux modalités analytiquement très contrastées, qui renvoient bien à l'ambivalence de la passion : petites listes maniaques, revues et critiques cochées, rituels d'approche et parcours méthodiques des rayons, on fait d'abord ce qu'il faut d'un point de vue pratique pour acquérir un enregistrement et avoir ensuite, à un autre moment, dans un autre lieu, la possibilité de l'écouter, si l'on veut. »*** [1135]. C'est en effet tout ***« le mode d'accumulation et de construction d'une discothèque personnelle, lent et méticuleux, soigneusement élaboré »***, qu'il faudrait redéfinir si les pratiques du téléchargement et de la copie pirate venaient à se généraliser – car le retrait du facteur économique dans l'acte de choix remet en cause le principe d'« ***élaboration*** » d'une discothèque (l'amateur peut récupérer des disques qu'il n'aurait pas cherchés à posséder s'il avait fallu les payer). Il est toutefois encore un peu tôt pour pouvoir prétendre constituer un modèle explicatif sur la nouvelle consommation musicale, surtout si l'on prend en compte l'avis qui s'exprime dans les pages de la presse spécialisée.

Le spectre de la dématérialisation de la musique conduit ainsi le milieu rock à chanter les louanges de l'ancien système de diffusion. Face à l'accessibilité quasi complète de la production discographique qu'offrent par exemple les sites de ventes sur Internet (ils rendent de la même façon disponibles un import américain rare et le disque qui se trouve en vente dans tous les supermarchés), les journalistes regrettent par exemple le plaisir (constitutif de la passion rock) qu'était la difficulté de trouver des références pointues [1136] (il fallait alors faire l'effort de se rendre dans les rares magasins spécialisés ou dans les conventions de disques : l'achat du disque créait une histoire, imposait une « ***méthode*** » évoquée par Hennion). Il entraîne aussi paradoxalement une amélioration du produit promis à disparaître (les professionnels du disque font alors le pari de lutter contre le désintérêt pour le disque en rendant ce dernier plus attractif [1137]) mais aussi de sa diffusion classique (facilités accordées au consommateur avant l'achat, voire concurrence entre revendeurs [1138]).

Face aux possibilités technique, l'appel au sens éthique

[1133] Bouton, Rémi, "Ne jetons pas trop vite le disque aux oubliettes", *Libération*, 10 juin 2000, p54.

[1134] Le Ticket-Disc propose ainsi de se créer une véritable discothèque en ligne censée être plus pratique que celle constituée d'un amas de disques physiques, parce que consultable à partir de n'importe quel endroit (si l'on possède un ordinateur et une connexion Internet). Cf. Abdi, Nidam, "Le CD virtuel cherche preneur", *Libération*, 26 mars 2001, p26.

[1135] Hennion (2000), p233.

[1136] Maussion, Catherine, "Faut-il acheter en ligne ?", *Libération*, 29 août 2000, p4.

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

L'Internet n'a pas nécessairement que des conséquences négatives pour l'industrie du disque. Pour Antoine Hennion, la fragilité de l'industrie du disque reposait depuis l'époque du vinyle sur la ***« superposition des métiers de l'édition, de la production et de la distribution*** ». L'Internet et ***« la pluralité des supports simplifiés*** » va permettre de clarifier le fait que

l'édition d'une chanson, sa fabrication puis sa distribution, ne sont pas la même chose. Jusqu'à maintenant, l'éditeur et le producteur pouvaient être une même entité; l'Internet va positionner tout le monde en éditeur. Un éditeur est celui qui présente un catalogue, qui donne l'autorité, le passé, les droits, et les garanties d'une œuvre. L'Internet va redéfinir sa tâche. Le disque est en train de basculer d'une industrie de biens à une industrie de flux. [1139]

Mais cette adaptation à un nouveau contexte, que la plupart des acteurs du milieu musical considère comme inéluctable, semble avoir du mal à être acceptée par les maisons de disques. Elles la négocient du moins assez mal médiatiquement, en ne laissant paraître qu'une politique de répression du piratage interprétée comme une marque de leur perte de contrôle de la situation [1140], ce qui conduit la presse spécialisée à émettre un avis généralement aussi réservé que celui de *Technikart* : ***« pour l'instant, les majors tentent de rétablir le schéma commercial qui a fait leur puissance quand elles devraient adopter une politique différente. Bonne chance. »*** [1141]

[1137] Invité à communiquer sur le sujet, Olivier Sinson, représentant du disquaire Gibert, propose : « ***A l'époque de la dématérialisation, un objet doit être attractif par son conditionnement. Pour conserver des clients, il va falloir plus de coffrets, de formats longs comme avait fait PolyGram avec sa collection livres-CD, plus de digipaks, de séries inédites, etc.*** ». Chelley, Isabelle, "Les copieurs", *Rock&Folk* 380, avril 1999, p54-56.

[1138] « ***Un autre des effets bénéfiques du Net aura été la réapparition chez presque tous les disquaires de systèmes pour écouter les disques. Le fait de pouvoir tout écouter sur Internet aura fait, par un subtil effet boomerang, réagir les grandes surfaces comme les magasins spécialisés, qui avaient banni les écoutes au cours de la dernière décennie et qui, pour conserver encore quelques chances dans la compétition qui s'ouvre avec leurs concurrents virtuels, ont été contraints de les remettre en service. De même, on peut rêver à terme d'une guerre des étiquettes entre magasins en dur et vendeurs en ligne (à condition que ce ne soit pas les mêmes qui tirent les ficelles des deux côtés), qui pourrait aboutir à la chute du prix des disques en Europe - lequel demeure toujours scandaleusement élevé.*** » Conte, Christophe, "Un mirage brumeux", *Les Inrockuptibles* 267, 28 novembre 2000, p44-45.

[1139] ***Abdi, Nidam, "Le Net va clarifier le disque", Libération, 27 octobre 2000, p46.***

[1140] « ***Produit, amortissement, prix, consommer la musique. Frapper un coup et contrôler les droits. Le couperet va tomber. Il ne faut pas négliger que ce sont des équipes d'avocats, expressément mandatés pour nettoyer le marché du piratage, qui vont se lancer là-dessus. Le business défend son sang : le profit. Il ne lâchera que lorsqu'il aura conscience d'en avoir terminé et le poids du châtiment sera alourdi de celui de la vengeance et de la volonté de faire un exemple. Chaque ordinateur, chaque modem, chaque paquet d'étiquette de CDR seront-ils taxés, pour renflouer les caisses ? Comment punir un pirate de 13 ans ? Qui paiera les cent mille francs d'amende ? Ses parents ?*** » Manœuvre, Philippe, Soligny, Jérôme, et Pittion, Florian Del Ysid, "Interview d'un ex-bootlegger", *Rock&Folk* 380, avril 1999, p56.

[1141] ***Gatel, Philippe et Essindi, Ivan, "La grande peur des majors", Technikart 31, avril 1999, p62-63.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Face aux risques du piratage, les maisons de disques sombrent dans une « paranoïa » qui fait de tous les individus ayant accès à la musique des copieurs en puissance : celle-ci peut prendre la forme des dispositifs techniques anticopie déjà évoqués qui pénalisent les consommateurs honnêtes en leur imposant des limitations d'utilisation, comme elle peut prendre celle d'une suspicion à l'égard des journalistes (qui profiteraient de leurs exemplaires d'évaluation pour diffuser illégalement le contenu des nouveaux disques) se traduisant par une restriction de leur possibilité d'exercer sereinement leur métier de critique (en remettant en cause le principe de l'envoi personnalisé des dernières productions) [1142]. Résultat le plus envisageable de cette politique : ***« exaspérer toute une profession (les journalistes) pourtant acquise aux revendications des artistes, à leurs choix stratégiques, à leur art. »***

En effet, le sentiment des chroniqueurs face au MP3 est plutôt mitigé : s'ils en reconnaissent le potentiel technique, ils ne le conçoivent que comme support provisoire de la musique. Il permet à l'amateur de se faire une idée de la musique ainsi téléchargée, qui le conduit avec plus de sûreté vers l'acte d'achat discographique, mais le disque officiellement édité doit rester le support unique. Un objet dupliqué, malgré tous les efforts que l'on peut consacrer à l'obtention d'une copie parfaite, n'équivaudra jamais à son original, dont l'obtention légale reste la solution la plus simple [1143]. En ce sens, les chroniqueurs considèrent que cette problématique de la disparition du disque ne devrait guère toucher le public rock, mais ***« principalement le public des ados ou des auditeurs oisifs n'ayant pas le moindre intérêt pour la musique en tant que champ passionnel »*** [1144]. Est pris en référence le cas du disque vinyle ***« qui, malgré la révolution du CD, poursuit sa carrière dans le premier cercle des aficionados »*** [1145]. L'amateur rock est ainsi présenté comme profondément attaché à l'objet disque [1146], parce qu'attaché à la notion de propriété privée fondatrice de la société de consommation

[1142] « ***Les attachés de presse, sous la pression du puissant lobby des chefs de produits, ont mis sur pied tout un arsenal dissuasif pour prévenir les éventuelles fuites sonores : écoutes collectives où cinq ou six journalistes se regardent dans le blanc des yeux enfermés dans une même pièce (idéal pour se faire un avis) ; session en solitaire dans le bureau de l'attaché de presse, les yeux rivés sur la touche « avance rapide » de la chaîne hi-fi, tout en écoutant d'un air distrait les 'commentaires aiguisés de notre hôte : « Ouais, écoute ce morceau, il est génial. Ça va être un truc énooorme ! » (l'avis d'un attaché de presse sur son produit, c'est un peu comme celui que le boucher porte sur sa viande). Mieux. Chez un certain label, on s'est même enorgueilli d'avoir trouvé un système de protection des plus ingénieux : le disque-gruyère, une opération qui consiste à tronçonner chaque chanson en plaçant des blancs toutes les trente secondes. Il fallait y penser... ». De telles opérations n'étant pas assurées des résultats (les « fuites » pouvant très bien avoir lieu en interne des maisons de disques).*** » (et suivants) Essindi, Ivan, "Poubelloscope, Marketing chien de garde", *Technikart* 46, octobre 2000, p86.

[1143] « ***J'ai passé des heures sur le ouaibe sauvage à pomper des chansons, compiler et graver un CD, faire une pochette et obtenir au final un magnifique objet disponible pour sensiblement le même prix chez tous les disquaires de mon bled ! Autant faire du macramé.*** » Géant Vert, "Qui a peur du grand méchant MP3", *Rock&Folk* 385, septembre 1999, p30-31.

[1144] ***Conte, Christophe, "Un mirage brumeux", Les Inrockuptibles 267, 28 novembre 2000, p44-45.***

[1145] ***Bouton, Rémi, "Ne jetons pas trop vite le disque aux oubliettes", Libération, 10 juin 2000, p54.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

[1147] (mais il est reconnu aussi que cet attachement est peut-être générationnel et qu'il risque de disparaître avec ses représentants et la généralisation des nouvelles pratiques de consommation [1148]). La révolution Internet ne semble toutefois pas dans l'immédiat remettre en cause les fondements pratiques de la passion rock : ***« Le disque restera toujours la plus belle carte de visite des artistes »*** [1149] . Par contre, les journalistes spécialisés prédisent que cette ***« mutation pourrait assez tôt faire reculer les ventes des CD 2 titres de Britney Spears [populaire au sens péjoratif] (...) et beaucoup moins vite celle des albums [certifiés rock] de Bill Evans ou de Big Star. »*** [1150]

La presse fait ainsi la promotion d'une pratique militante de la consommation

[1146] « ***On se trompe peut-être, mais le rapport affectif et/ou érudit à la musique, le goût de la collection, l'attrait pour les pochettes et pour l'imaginaire qui s'y rattache, le respect de l'œuvre telle que l'a conçue son auteur, tout ça fait encore partie (et sans doute pour longtemps) des plaisirs dont on ne souhaite pas se dispenser*** ». Conte, Christophe, "Un mirage brumeux", *Les Inrockuptibles* 267, 28 novembre 2000, p44-45.

[1147] « ***On s'accordera tous à voir en l'exploitation d'Internet l'apparition d'un nouveau support d'information et de divertissement. Mais dans cet univers virtuel, y a-t-il encore de la place pour l'objet ? Aujourd'hui, tout le monde est à peu prés d'accord là-dessus : Internet ne peut pas, pour l'instant, remplacer le livre, l'œuvre d'art ou le disque, dans la mesure où les rapports à l'objet sont intimement liés à la propriété privée, aux valeurs capitalistes qui ont imprégné l'évolution de nos sociétés modernes. Et celles-ci ne peuvent disparaître du jour au lendemain. Jouir, posséder, garder pour soi, sont les attributs essentiels qui caractérisent l'histoire de l'humanité, l'article 544 du Code Civil sur la propriété en étant l'illustration suprême. Un raisonnement que l'on retrouve même chez les pirates, où le culte de l'objet subsiste encore fortement : "on parle du net sans arrêt mais c'est impalpable. Et ça manque énormément, avoue un jeune pirate. On peut tout avoir avec le Web sauf posséder l'objet. on a l'info, mais on ne peut pas la matérialiser, la toucher. Même lorsqu'on grave un CD vierge, le rapport n'est pas le même : avoir ses morceaux préférés sur un disque bleu métallisé ne remplace pas l'original avec sa pochette et son livret."*** » (et suivants) Gatel, Philippe, "Possession, cette vieille valeur", *Technikart* 31, avril 1999, p66.

[1148] « ***Si notre génération réagit ainsi, c'est parce qu'elle a connu les temps, bientôt anciens, où l'objet impliquait une histoire : qualité de fabrication, graphisme, anecdotes concernant le groupe qui remontent à la genèse de l'album. Mais qu'en sera-t-il des rejetons qui grandiront avec l'Internet comme principale source de connaissances, et qui consommeront de l'information et du loisir comme on court aujourd'hui acheter un big mac au mc do du coin ? le disque, une denrée bientôt périssable ?*** »

[1149] Bouton, Rémi, "Ne jetons pas trop vite le disque aux oubliettes", Libération, 10-11 juin 2000, p54

[1150] Conte, Christophe, "Un mirage brumeux", Les Inrockuptibles 267, 28 novembre 2000, p44-45. Les faits en 2004 semblent donner tort à cet espoir : les artistes rock subissent comme les autres la crise du disque. Rappelons les chiffres de la SACEM (conférence de presse du 4 mai 2004) : baisse de 16 % des ventes de la variété internationale – catégorie où sont comptabilisés toutes les musiques rock anglo-saxonnes –, soit 3 % de baisse de plus que la variété française, sans parler du jazz qui, lui, augmente de 4 %. Ainsi les productions dénoncées (les stars de la chanson pour jeunes adolescentes) s'en sortent assez bien. L'exemple français de la réussite commerciale des disques de la Star Academy (des produits dérivés de la télé-réalité en quelque sorte) tend ainsi à démontrer que sont moins piratés les disques dont le principal intérêt réside dans l'acquisition d'une image, d'une ensemble médiatique, et non dans l'unique qualité musicale (ceci sans émettre de jugement artistique).

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

culturelle [1151] : puisque le piratage est généralisé, ne doivent en être épargnés via l'acte d'achat que les artistes dignes d'être rémunérés pour leur art. Une telle proposition prend sa source dans la résurgence des normes critiques sur la séparation entre artistique et commercial : les chansons les plus piratées sont les chansons les plus vendues ; les chansons les plus vendues sont les chansons les plus marketées ; les chansons les plus marketées ne sauraient être des chansons de qualités ; donc les chansons populaires au sens péjoratif du terme ne se vendront plus mais seront piratées, tandis que les chansons rock, fort du soutien d'un public consciencieux, conserveront leurs chiffres de ventes. [1152] Le public rock est ainsi investi d'une mission : sauver le marché du disque par la reconnaissance de la qualité artistique. Quelle que soit la nature de ses conséquences, cette crise aura au moins eu un mérite aux yeux de la presse spécialisée, celui de remettre en cause la puissance intraitable (avec les artistes, avec les consommateurs, avec les journalistes) des maisons de disques – comme s'en font l'écho tous les journaux rock, parmi les articles précédemment cités des *Inrockuptibles* et de *Technikart*, les éditoriaux de *Libération* [1153] et de *Rock&Folk* [1154] par leur refus de la primauté de la question économique sur l'artistique.

L'identité rock se définit a posteriori

L'augmentation spectaculaire de l'offre proposée au consommateur (pour l'année 1996, le journal professionnel américain *Billboard* recense 2000 nouveaux albums de type rock indé alors que l'année 1991 n'en compte que 400 [1155]) conduit à un éparpillement du public qui limite les possibilités de ventes spectaculaires par conséquent la reconnaissance médiatique d'un phénomène rock fédérateur. Ce surnombre marque la quasi impossibilité pour une œuvre donnée de signifier autre chose que l'existence d'un nouveau produit consommable, d'une pluralité de voix qui ne peuvent espérer rassembler comme a pu faire le rock à ses origines. Les disques sortis à l'époque de la contre-culture étaient supposés être capables de changer la vie de leurs auditeurs, leur faire prendre

[1151] Hua, Lâm, "Y a ma boulangère qui hacke", *Technikart* 69, février 2003, p80-81.

[1152] Nous pourrions objecter que la logique n'est pas poussée jusqu'à son terme : si seul le rock vend, il devient la musique populaire, donc la musique piratée. Ce serait oublier que le rock repose sur une demande de renouvellement constant de ses artistes (puisqu'une fois que ceux-ci vendent ils deviennent des « vendus ») qui peut se satisfaire d'une telle situation.

[1153] « ***Dénoncer les "pirates" du Net et en appeler aux gendarmes a peu de chances d'être efficace quand les "pirates" sont déjà des millions à voguer sur les océans, difficilement contrôlables, de l'espace électronique. Et en appeler à la morale au nom de la protection de la création artistique risque d'être vain quand ceux qui s'indignent n'ont jamais, qu'on sache, donné la priorité au rayonnement culturel en mettant la musique à la portée de tous et en donnant carte blanche aux créateurs. Il va falloir changer parole et musique…*** » Sabatier, Patrick, "La chanson des pirates", *Libération*, 3 juin 2000, p3.

[1154] « ***Le piratage est hors-la-loi, c'est sûr, comme est certain que l'art existe avant qu'on ne l'achète. L'artiste a ses fans. Le reste n'est qu'intermédiaire***. » Manœuvre, Philippe, Soligny, Jérôme et Pittion, Florian Del Ysid, "Interview d'un ex-bootlegger", *Rock&Folk* 380, avril 1999, p56.

[1155] cité par Manœuvre, Philippe, "Edito", *Rock&Folk* 355, mars 1997, p9.

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

conscience qu'ils pouvaient former une force sociale : acheter un disque des Rolling Stones pouvait relever du signe d'une appartenance à une classe sociale nouvelle, la jeunesse. La marge existait symboliquement.

Un observateur extérieur pourrait envisager la présence du rock dans la plupart des champs culturels des années 1990 comme une victoire de ses préceptes, de cette marge. La presse spécialisée ne partage pas cet enthousiasme : si le rock est partout, disponible sous forme de disque, mais aussi de film, de livre ou d'émission radio ou télédiffusée [1156], c'est qu'il est devenu un produit de consommation courante, loin de ses ambitions originelles de fer de lance d'une rébellion de la jeunesse face à la société de consommation. Pourrait-il en être autrement dans un monde culturel où les frontières entre underground et populaire s'effacent, où « ***Céline Dion et Marilyn Manson , ou Trent Reznor et Mariah Carey sont aujourd'hui indissociables les uns des autres*** » [1157] parce qu'appartenant tous à une même industrie du divertissement, capable d'annihiler tout potentiel subversif par sa récupération commerciale ? Puisque l'identité de l'underground est remise en cause du fait de sa récupération immédiate par la société de consommation et de sa présentation au grand public [1158], ses membres vont chercher une nouvelle position culturelle : là où l'underground classique se définissait par une opposition au système marchand, sa nouvelle compréhension préfère chercher une nouvelle position vis-à-vis du système, vivre avec sans en être, « ***se poser à distance, ni pour ni contre, ailleurs*** » [1159].

Le seul achat de l'œuvre culturelle ne paraît plus aujourd'hui suffisant pour affirmer une identité, puisque les techniques commerciales semblent capables de rendre grand public ce qui auparavant aurait été considéré comme underground, de vendre par milliers d'exemplaires des œuvres cultes (alors que par définition elles sont partagées par un petit comité) : ces notions d'*underground* et de *culte* sont devenus des étiquettes commerciales, comme le sont celles de *rock* et de *rebelle*. En réaction, le public spécialisé peut très bien désormais assumer acheter de la musique de grande consommation, puisque celle-ci n'est plus différente culturellement d'un rock qui a perdu sa valeur rebelle. Ce n'est plus la valeur annoncée de l'objet qui fait son identité culturelle, mais son appropriation par l'individu. L'identité de l'objet n'est plus définie a priori (telle œuvre est commerciale, telle autre est rock), mais prend forme avec l'utilisation que lui impose le consommateur (pure jouissance inconséquente de l'instant ou aide à la construction de valeurs). Redécouvrant les interprétations de Michel de Certeau, la culture rock admet la

[1156] Madonna en 1992 lance par exemple en même temps un disque, un livre et un film. Romance, Laurence, "La Madonna-machine à l'assaut de Paris", *Libération*, 12 octobre 1992, p2.

[1157] Manœuvre, Philippe, "Edito", *Rock&Folk* 390, février 2000, p3.

[1158] L'ancien chef de file alternatif Nine Inch Nails éprouve ainsi des difficultés à effectuer son retour discographique en 1999 du fait que tous ses « trucs » « ***sont devenus un style qui a envahi jeux vidéo et dessins-animés*** ». Pittion, Florian, "Nine Inch Nails, les metallos tiendront", *Rock&Folk* 386, octobre 1999, p50-52.

[1159] *Technikart* parle d'"offshore" pour définir cette nouvelle compréhension de l'underground. Cf. Nassif, Philippe, "La nouvelle pop attitude", *Technikart* 46, octobre 2000, p89-103. Article reproduit en annexe (document 13).

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

supériorité productive du consommateur vis-à-vis de l'objet culturel : c'est le public, l'amateur, qui instaure la qualité d'une œuvre, la définit comme rock ou non rock, pouvant pour cela détourner le rôle que lui avait prévu l'industrie culturelle. Même si cela ne règle en rien le rapport de force pouvant exister entre l'industrie et l'individu, et ne remet donc pas en cause la nécessité d'étudier le discours produit par l'industrie culturelle, la réception prend le pas sur la production de sens d'un milieu rock qui a connu au cours des années 90 une complète remise en cause de ses critères qualitatifs et de ses frontières, comme l'explicite cette chronique du critique d'art et écrivain Nicolas Bourriaud publiée dans *Technikart* [1160] :

Les formes artistiques et musicales de toutes les époques, et du monde entier, sont infiniment disponibles. Des nuées de produits culturels s'entrechoquent et prolifèrent dans le supermarché mondial. Les frontières entre underground et mainstream s'effacent. (…) On qualifie d'éclectique un goût peu sûr ou dénué de critères, un ensemble de choix culturels que ne fonde aucune vision cohérente. Mais sa réputation honteuse était liée à une idée agonisante, celle d'un individu identifiable par ses choix culturels: je serais supposé être ce que je lis, ce que j'écoute, ce que je regarde; je devrais être situable sur l'échelle des valeurs culturelles (haut/bas, plouc/branché). (…) La culture de la diffusion et de l'érudition, initiée par l'invention de l'imprimerie, s'est achevée. L'ère de l'information nous fait entrer dans une culture de la navigation, fondée sur notre capacité à inventer des trajectoires parmi les objets culturels (des programmations) et sur le brouillage des frontières entre production et consommation de culture. Les nouvelles attitudes ne se fondent plus sur la détention d'informations désormais accessibles à tous, mais sur l'utilisation de ces informations. Hier encore, on pouvait écouter tel groupe ou lire tel écrivain dans un but identitaire: c'est désormais l'usage qu'on fait de ce que l'on consomme (notre mode d'habitation de la culture) qui devient un facteur discriminant. Comment habites-tu les formes ? Comment te sers-tu des œuvres ? Comment joues-tu les objets culturels ? La vraie ligne de démarcation ne sépare pas la culture pop et la culture savante, elle oppose les tenants d'une culture de l'activité et ceux qui se soumettent passivement aux genres et aux catégories qui constituent notre héritage. Les auteurs et les artistes importants d'aujourd'hui sont des individus qui n'adhèrent pas aux catégories culturelles, mais qui y propagent des lignes de fracture. Il faut devenir des sémionautes: des inventeurs de parcours, des producteurs de liens entre les signes.

Le passage du rock du statut de médiation idéologique au simple produit industriel a des conséquences concrètes. Si le rock n'est qu'un produit à consommer, à acheter, le consommateur cherche à le payer le moins cher possible, jusqu'à accepter l'idée de gratuité de la musique si les progrès techniques (qui ont un coût pour lui) le permettent. La presse se trouve ainsi dans une position paradoxale : elle est désormais du côté d'une industrie qu'elle a toujours décriée, parce que (pour l'instant) c'est aussi le côté des artistes. Tel en est du moins l'argument avancé, mais cette position s'explique aussi par le fait que l'industrie est garante de la survie économique de tout le milieu musical, presse y comprise. Refusant la logique répressive des maisons de disques, la presse cherche à

[1160] Bourriaud, Nicolas, "Petit manifeste sémionaute", *Technikart* 47, novembre 2000, p34.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

donner une dimension éthique, active, à la consommation du rock (alors que la dernière marque de l'activité rock semble être dans les pratiques de réussir à passer outre l'acte d'achat de musique). La nouvelle liberté de l'amateur (économique grâce aux nouvelles possibilités technologiques, mais aussi esthétique puisque le bon goût n'est plus une frontière indépassable) doit le pousser à l'activité (par l'éthique et par le sens donné aux œuvres) au sein d'un monde musical soumis aux exigences commerciales.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

Conclusion

La presse rock est un produit de la contre-culture des années 60-70 dont le but premier était de donner du sens (social, politique, idéologique) à la musique. La définition du rock était alors articulée autour de son rôle de média de la rébellion de la jeunesse, et même si l'utopie révolutionnaire de la pop n'a pas résisté aux années 70, cette identification est restée la clé principale du discours spécialisé.

Le problème qui se pose aux journalistes des années 90 est que le rock donne des signes de plus en plus évidents de l'inadéquation de cette médiation avec la réalité contemporaine. Ne serait-ce que dans son rôle de média privilégié de la jeunesse : non seulement la musique a perdu sa suprématie au profit d'autres loisirs [1161] , mais en plus les baby-boomers, aidés par les services marketing des industries musicales, engagent la jeunesse dans une représentation nostalgique. On assiste en effet au cours des années 90 à la médiatisation non plus du rock mais de son historiographie : les films, livres, émissions télévisées ou radiophoniques parlent plus du rock pour célébrer son passé que pour s'intéresser à son présent. D'ailleurs, que peut proposer ce présent, lorsque le groupe préféré des campus américains (donc du public étudiant, public clé selon la tradition contre-culturelle) est Phish, dont la réputation s'est bâtie autour de concertes où

[1161] « ***La musique (rock, techno, hip hop...) ne génère plus la même ferveur qu'elle a pu déchaîner entre les années 50 et 90. Si elle reste synonyme de jeunesse (passé 25 ans on se tourne vers te jardinage), elle se voit désormais sérieusement concurrencée par d'autres domaines (Sega, Nike et Spray remplacent les Beatles et Nirvana) plus ludiques ou plus subversifs, plus tribaux ou plus unificateurs***. » Sabatier, Benoît, "Le révélateur, Qui s'intéresse encore à la musique ? ", *Technikart* 44, juillet 2000, p8.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

ils interprètent intégralement les grands albums mythiques du rock (Beatles, Who, etc.) ?

Le rock des années 90 paraît s'enfermer dans une impasse nostalgique, une célébration du passé qui ne peut être que morbide. En ce sens, c'est une nouvelle ère qui démarre au début du 21e siècle : l'ancien Beatles George Harrison est en effet la première rock-star à mourir naturellement de vieillesse [1162]. Une définition nostalgique du rock le condamne ainsi à mourir avec ses artistes et ses fans vieillissants, et instaure l'inadéquation de la médiation originelle avec la forme actuelle du rock.

Le caractère rebelle de cette musique paraît tout aussi illusoire. A l'époque de la contre-culture créatrice de cette médiation, les amateurs de musique rock pensaient pouvoir se servir des rouages de la société de consommation pour en subvertir le fonctionnement et proposer une autre façon de vivre. La naïveté de tels espoirs a depuis été démontré, ne serait-ce que par l'exemple concret des générations précédentes qui ont fini par rejoindre l'ordre social et politique. Les années 90 sont ainsi confrontées à cette difficulté majeure : leur connaissance de l'histoire, qui les empêche certes de reproduire les mêmes erreurs mais aussi de connaître l'espoir qui caractérisait les générations de la contre-culture. Ainsi le premier mouvement original des années 90 est-il le grunge, média de l'attitude dépressive et nihiliste des enfants des hippies. Pour la presse, ce rejet mou des revendications finit de transformer le rock en un ***« idiome ayant perdu de sa pertinence en termes d'enjeux sociologiques, pour devenir pur objet de marketing, une industrie aussi déconnectée du réel que le cinéma hollywoodien »*** [1163].

Les années 90 se distinguent en effet aussi par la reconnaissance médiatique du déterminisme économique du rock, lequel a pourtant toujours existé mais a longtemps été nié. Les journalistes révèlent ainsi de plus en plus fréquemment la présence de l'industrie musicale derrière toute forme rock, que ce soit la production d'un disque, sa promotion, l'identité des artistes [1164] ou l'indépendance même de leurs écrits [1165]. Cette reconnaissance du caractère financier remplace médiatiquement les autres dimensions du rock. Les artistes sont devenus des marques [1166], les grandes questions se résolvent sur le terrain économique [1167] … Le futur de la musique n'est plus social ou politique, mais

[1162] Haddad, Léonard, "Au revoir à jamais", *Technikart* Hors-Série 8, janvier 2003, p22-23.

[1163] Dahan, Eric, "Du Rock Et Des Lettres", Libération, 1e Janvier 1994, p22.

[1164] A propos d'artistes aux prétentions « rebelles » comme Rage Against The Machine, le journaliste rock peut ainsi « ***se demander ce qu'un groupe pareil fout dans une multinationale, ben oui, c'est là que le bât blessera toujours. "Attendez pour la révolution, les gars, monsieur Akimo Marita [PDG de Sony] est en train de vous la lyophiliser, elle sera disponible en emballage surgelé chez Carrefour dès le 8 décembre"*** » Manœuvre Philippe, "1994 de Kurt… à Courtney ! ", *Rock&Folk* 329, janvier 1995, p48-57.

[1165] Outre les pressions budgétaires de la part des maisons de disques, dont les campagnes publicitaires sont les principales sources financières de la presse rock, les journalistes spécialisés connaissent « ***l'impossibilité de critiquer un livre (un disque, un pouvoir, un système politique) sans penser et souffrir en même temps de la vanité de l'opération, de son échec programmé, de son inutilité crasse.*** » Car toute critique, même négative, garantit le fonctionnement du système culturel capitaliste : « ***Les attachés de presse savent très bien qu'il vaut mieux parler d'un livre ou d'un film en mal que de ne pas en parler du tout***. » Cf. Poncet, Emmanuel, "Stop la critique ? ", *Technikart* 71, avril 2003, p59.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

financier. Les angoisses liées au piratage et aux nouvelles technologies ont remplacé celles sur l'évolution musicale.

Je pourrais alors énumérer les pistes futures de cette industrie, la primauté donnée au spectacle vivant plutôt qu'à un objet-disque facilement reproductible [1168], ou alors le changement du support [1169]. Mais il me paraît plus important de relever que, paradoxalement, cet aveu des déterminations économiques du rock fait gagner la musique en visibilité : le fait qu'elle soit régie par la logique économique marque les limites des interprétations contre-culturelles, de sa quête de la médiation rock/rébellion de la jeunesse.

Libérée de cette contrainte sociologisante, la musique peut être approchée pour ses seules qualités esthétiques. C'est le sens que lui donnent les amateurs de techno, qui revendiquent leur rapport à elle par la seule recherche du plaisir. S'il fallait trouvait une médiation de la jeunesse dans le rock actuel, elle serait donc ni celle d'un désir révolutionnaire (historiquement révolu), ni celle du nihilisme du début de la décennie (trop enfermé dans la culpabilité de l'échec révolutionnaire hérité des générations précédentes) mais celle d'un désir de jouissance de l'instant malgré (ou en raison de) la noirceur du contexte socio-économique. Les années 90 ont ainsi su évoluer de Nirvana à Daft Punk, du désespoir (lié à la culpabilité de l'échec du rock à changer le monde) à la jouissance (liée à l'acceptation de la dureté d'un monde au sein duquel il est possible de se créer des espaces restreints de liberté) : les données sont les mêmes, mais leur utilisation a changé [1170]. Que cette jouissance se produise au sein ou en marge de la société, avec l'accord intéressé des autorités politiques et économiques qui en tirent tranquillité ou profit, n'est plus disqualifiant : la jeunesse actuelle est consciente de son impuissance globale face au système marchand [1171] et accepte de vivre avec. Son rayon d'action étant limité à son

[1166] « ***Aujourd'hui, on achète du Pink Floyd ou du Stones ou du Dire Straits comme on achète du Coca-Cola, des Lévis ou des Rayban : parce que ces groupes dinosaures sont devenus des marques, identifiées par tous, qu'on consomme sur toute la planète pour leur renommée et leur fiabilité, acquises à la longue, comme une prime à la persévérance*** ». Bigot, Yves, "Les sixties, toujours au top des top", *Libération*, 13 août 1994, p4-5.

[1167] Ainsi que s'amuse à le relever un lecteur : « ***D'un point de vue strictement économique, vu de la Fnac Lyon, le débat Stones /Beatles tourne à l'avantage des Beatles dont tous les CD sont à 151 francs (bonjour la marge), les Stones variant de 96 à 139 francs.*** » Courrier des lecteurs, "Combien ça coûte ? ", *Rock&Folk* 387, novembre 1999, p8.

[1168] les ventes de disques ne voulant plus rien dire du fait de l'impossibilité de chiffrer correctement les pertes dues au piratage, le succès sera lisible lors de la fréquentation des concerts, ce qui fut annoncé dans les années 90 par le triomphe des vieux groupes tels les Rolling Stones qui sont vus par des milliers de gens et qui peinent à vendre leurs disques.

[1169] Téléchargement via Internet, alliage du son et de l'image…

[1170] Cf. Nassif, Philippe, "Naissance d'une génération", *Technikart* Hors-Série 1, janvier 1999, p8-9.

[1171] Si le rock assume son industrialisation, c'est avec un reste de culpabilité, de raccourcis assimilant l'économie au compromis. Le commerce a toujours été l'ennemi, le symbole du système contre lequel il s'est défini : le piratage musical peut alors apparaître à certains amateurs comme un acte symbolique de leur insoumission à la logique économique.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

seul cercle intime, c'est donc au sein de celui-ci (qu'elle construit par une consommation active, un détournement des possibilités offertes par la société) qu'elle se retrouve dans le seul but de sa jouissance [1172]. Elle ne se focalise plus sur un objectif aux ambitions aussi démesurées que celles de la contre-culture.

Le rock assume enfin sa futilité, il ne prétend plus répondre aux exigences d'une contre-culture mais se contente d'être une sous-culture – ce qui ne remet pas en cause son intelligence, un objet rock se définissant surtout par son érudition en la matière. S'il peut encore prétendre servir de source d'identification aux individus, il ne le fait plus au niveau social, politique, mais esthétique : le rock se confond alors avec un nouveau dandysme au sein d'une culture de masse dont il est partie intégrante.

La médiation originelle rock/rébellion de la jeunesse a toutefois eu un effet positif pour la presse des années 90. Sa recherche l'a en effet conduite à s'ouvrir musicalement à toute forme culturelle qui lui semblait pouvoir remplir ce contrat. Elle a ainsi cherché l'identité du rock dans des films, des livres, mais aussi dans des sous-genres musicaux opposés à la définition classique du rock (rap, techno), tant que ceux-ci lui permettaient de retrouver son équation d'origine. Cette quête lui a permis non seulement de prendre conscience qu'une telle médiation est historiquement déterminée (la jeunesse d'aujourd'hui ne peut pas répondre au modèle de celle d'hier, puisque le contexte socio-économique a changé et qu'il interdit la naïveté d'alors), mais l'a surtout obligé à remettre en cause ses a priori esthétiques.

Car lorsque l'une de ces formes a semblé répondre aux critères sociologiques demandés par la presse spécialisée (la techno paraissait effectivement être la musique de la rébellion de la jeunesse), elle ne répondait pas à ses critères esthétiques : il a alors fallu à la critique faire preuve d'adaptation, d'ouverture théorique pour pouvoir intégrer cette forme musicale à sa définition du rock. C'est ainsi en cherchant une chimère du passé que le rock a trouvé sa définition au présent.

Grâce à la reconnaissance esthétique de la techno (imposée par sa reconnaissance sociologique), le rock a désormais le droit de partir dans tous les sens, il n'est plus limité par le respect d'un idiome musical strict ni même soumis à des impératifs d'innovation liés au complexe avant-gardiste. Il est entré dans sa phase postmoderne, au sein de laquelle les citations et références ne sont plus des freins à la créativité mais, sur l'exemple des samples rap et techno, sa matière première même. Le bon et le mauvais goût, l'élitiste et le populaire sont désormais capables de dialoguer, ainsi que le relèvent les sociologues [1173] : un même individu peut tout à fait se partager entre pratiques culturelles légitimes et illégitimes, prendre autant de plaisir à l'un qu'à l'autre.

Ce phénomène était déjà apparu aux lecteurs de la presse rock, qui y furent

[1172] Ce que l'on pourrait interpréter comme le fondement d'une rébellion à l'égard d'un système socio-économique où l'on n'est estimé qu'en fonction de sa productivité. Mais ici encore, l'exemple de l'échec des tentatives précédentes d'instaurer une analyse socio-politique d'un phénomène culturel impose le rejet de toute nouvelle tentative – combien ont été déçus du rock parce qu'il était présenté comme les prémisses d'une nouvelle civilisation par les chercheurs…

[1173] Et que *Les Inrockuptibles* expliquent à leur lecteur en s'entretenant avec Bernard Lahire (*La culture des individus*, Paris, La Découverte, 2004.). Bourmeau, Sylvain, "Tous des zappeurs", *Les Inrockuptibles* 428, 11 février 2004, p56-61.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

confrontés avec la mise en couverture par tous les titres étudiés ici [1174] du second disque de Daft Punk, *Discovery*. Le groupe y mélange toutes ses influences, sans être retenu par leurs légitimités particulières. L'histoire musicale est connue, mais ses dates et ses hiérarchies sont oubliées : un extrait des Rolling Stones peut bien valoir un extrait de générique télévisé, si le plaisir ressenti à son écoute est égal. Daft Punk ose une pratique décomplexée du rock loin des limites historicisantes. Là est la nouvelle identité musicale du rock conséquente aux années 90. La fin de la décennie marque aussi la fin du purisme, du sectarisme rock et du bon goût : son postmodernisme est mis en pratique devant l'ensemble des amateurs. Tout est désormais possible [1175] , ainsi que le propose la réception d'un tel disque :

La nostalgie est ici une imprévisible matière première, une madeleine de Proust à la composition on ne peut plus douteuse - et pourtant ça marche, notre sensibilité est harponnée, à notre corps défendant. On se souvient avec horreur que, gamins, les anciens nous toisaient avec mépris lorsqu'on piochait dans ces sixties qu'ils avaient si intimement vécues pour en déterrer avec la même jubilation et le même amour les Stooges et les Monkees, le Velvet et Donovan, le sublime et le dérisoire. On ne s'offusquera donc pas si Daft Punk remonte de son enfance des souvenirs eux aussi livrés sans hiérarchie, refusant de séparer le noble du quelconque, les Buggles de New Order, Eno de Supertramp. Merde, après tout : on ne se bat pas, depuis qu'on achète des disques, contre le bon goût officiel pour s'en faire aujourd'hui l'avocat véreux. Issu d'une génération qui n'a pas connu la guerre (entre le punk et le disco, le soft-rock et la new-wave) [1176] , Daft Punk peut ainsi, aujourd'hui, exiger le beurre, l'argent du beurre et le cul de la fermière. Soit l'intransigeance et l'attitude du punk, le goût de la fête du disco, la métronomie et la mélancolie de la new-wave et la grandiloquence du soft-rock. [1177]

[1174] Ce que l'on peut interpréter aussi, hors de toute considération esthétique, comme une soumission globale de la presse spécialisée aux exigences de l'industrie du disque qui fondait de gros espoirs sur le disque (lequel fut un relatif échec commercial : un peu plus de deux millions d'exemplaires, résultat à peine supérieur à *Homework*, leur premier disque…).

[1175] Ainsi un retour actuel au rock dans sa forme la plus classique du genre avec les White Stripes, les Strokes, etc., dont la familiarité des sonorités n'est plus disqualifiante grâce à l'acceptation postmoderne des références.

[1176] ***Propos corroborés par ceux d'un des membres du groupe, Thomas Bangalter : « Nous faisons partie d'une génération qui n'a pas eu à faire de choix entre le punk et le disco. On n'a pas le même vécu que nos aînés, qui ne pouvaient pas aimer avec la même passion Abba et Jam, Supertramp et les Sex Pistols ... Ces contradictions n'existent pas pour nous. De tous ces groupes, nous n'avons gardé que la musique et pas le contexte, pas ce qu'ils pouvaient alors représenter. »***

[1177] ***Beauvallet, JD, "Robopop", Les Inrockuptibles 278, 20 février 2001, p32-39.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Bibliographie

Références Universitaires

Adorno, Theodor W. et Horkheimer, Max, « La production industrielle de biens culturels », dans *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974.

Attali, Jacques, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Arthème Fayard, 2001.

Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil (coll. Points Essais), 1970.

Baudrillard, Jean, *La société de consommation*, Denoël. (coll. Folio Essais), 1991

Benjamin, Walter, « L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique », dans *Ecrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p.115-192.

Bennett, Andy, *Cultures of popular music*, Buckingham, Open University Press (coll. Cultural and media studies), 2001.

Berthou, Benoît, « du Lego comme un des Beaux-Arts », *Sociétés* n°72, 2e semestre 2001, p92-97.

Boltanski, Luc et Chiapello, Eve, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, NRF Essais, 1999.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

Bonzom, Marie-Christine, « Le Noir, la Femme et le Sudiste. Une mythologie du rock sous presse », dans Mignon, Patrick et Hennion, Antoine (dir.), *Rock. De l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, 1991, p.65-74.

Bourdieu, Pierre, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit, 1979.

Bouveresse, Jacques, *Schmock ou le triomphe du journalisme*, Paris, Le Seuil, 2001.

Buxton, David, *Le rock. Star système et société de consommation*, Grenoble, La Pensée Sauvage, 1985.

Camilleri, Carmel et Tapia, Claude, *Les « nouveaux jeunes » . La politique ou le bonheur*, Paris, Privat, 1983

Cathus, Olivier, *L'âme-sueur, Le funk et les musiques populaires du XX e siècle*, Paris, Desclée de Brouwer (collection Sociologie du quotidien), 1998.

Chocron, Catherine, « Les enjeux économiques du rock », dans Gourdon, Anne-Marie (dir.), *Le rock. Aspects esthétiques, culturels et sociaux*, Paris, C.N.R.S. Editions, 1994, p. 109-140.

Chocron, Catherine, « La perception du rock dans la presse quotidienne. L'exemple de *Libération* », dans Gourdon, Anne-Marie (dir.), *Le rock. Aspects esthétiques, culturels et sociaux*, Paris, C.N.R.S. Editions, 1994, p.213-222.

De Certeau, Michel, *L'invention du quotidien, tome 1 : Arts de faire*, Paris,Gallimard (coll. Folio), 1990.

Debruyne F., Réseaux, Espaces communs et espaces publics des musiques électroniques. La production de quelques sociabilités musicales d'aujourd'hui, Thèse de Doctorat, Sciences de l'Information et de la communication, Université Lille III - Charles De Gaulle, 2001

Donnat, Olivier, *Les pratiques culturelles des Français, enquête 1997*, Paris, La documentation française (ministère de la culture et de la communication), 1998.

Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité tome 2 : L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard (coll. TEL), 1994.

Fourment, Alain, *Histoire de la presse des jeunes et des journaux d'enfants (1768-1988)*, Paris, Editions Eole, 1987.

Fragonard, Michel, *La culture du 20 e siècle*, Paris, Bordas (coll. Les Actuels), 1995.

Frith, Simon, « Souvenirs, souvenirs... », dans Mignon, Patrick et Hennion, Antoine (dir.), *Rock. De l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, 1991, p.247-262.

Gaillot, Michel, *Sens multiple. La techno. Un laboratoire artistique et politique du présent.* Paris, Editions Dis Voir, 1998.

Gatfield, Carolyn, *La formation du vocabulaire de la musique pop*, Thèse de Doctorat, Linguistique, Université Toulouse II Le Mirail, 1975.

Green, Anne-Marie (éd.), *Des jeunes et des musiques*, Paris, L'Harmattan, 1997 p.263.

Grunfeld, Matthieu, « Promotion des artistes et image du label: les maisons de disques face à la presse musicale », dans Paul-Cavalier, Marcel et Walter, Jacques (dir.), *Organisations, médias et médiations*, Paris, L'harmattan (coll. communication et civilisation), 2001.

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

Harouel, Jean-Louis, *Culture et contre-cultures*, Paris, PUF (coll. Quadrige), 1998.

Hennion, Antoine, *La passion musicale*, Paris, Métailié, 1993.

Hennion, Antoine, Maisonneuve, Sophie, et Gomart Emilie, *Figures de l'amateur ; formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation Française, 2000.

Lagrée, Jean-Charles, *Les jeunes chantent leurs cultures*, Paris, L'Harmattan, 1982.

Lahire, Bernard, *La culture des individus*, Paris, La Découverte, 2004.

Le Goff, Jean-Pierre, *Mai 68 l'héritage impossible*, Paris, La Découverte (coll. Cahiers libres), 1998.

Lemonnier, Bertrand, *Les transformations culturelles dans l'Angleterre des années soixante*, Thèse de doctorat, Histoire, Université de Paris-IV Sorbonnne, 1994.

Lipovetsky, Gilles, *L'ère du vide*, Paris, Gallimard (coll. Folio Essais), 1993.

Mabilon-Bonfils, Béatrice et Pouilly, Anthony, *La musique techno, art du vide ou socialité alternative ?*, Paris, L'Harmattan (coll. Musiques et champs social), 2002.

Maffesoli, Michel, *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris, Librairie générale française (coll. Le livre de poche), 1991.

Mansier, Thomas, *Mythes rock et presse spécialisée*, Mémoire de DEA, Sciences de l'Information et de la Communication, Université Lumière Lyon 2, 2000.

McLuhan, Marshall, *Pour comprendre les médias*, Paris, Seuil (coll. Points Civilisation), 1977.

Mignon, Patrick, *La production sociale du rock*, Thèse de Doctorat, Sociologie, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1996.

Moles, Abraham, *Sociodynamique de la culture*, Paris, Mouton, 1967

Morin, Edgar, *Les stars*, Paris, Seuil (coll. Points essais), 1972.

Morin, Edgar, *L'esprit du temps, Tome 1 : Névrose*, Paris, Grasset, 1962.

Morin, Edgar et Nahoum, Irène, *L'esprit du temps, Tome 2 : Nécrose*, Paris, Grasset, 1975.

Neveu, Erik, *La thématique idéologique de la pop-musique*, Mémoire d'Etudes Supérieures, Sciences Politiques, Université de Rennes CRAP (Centre de Recherches Administratives et Politiques), 1975.

Neveu, Erik, « Won't get fooled again ? Pop musique et idéologie de la génération abusée », dans Mignon, Patrick et Hennion, Antoine (dir.), *Rock. De l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, 1991, p. 41-64.

Racine, Etienne, *Le phénomène techno, clubs, raves, free-parties* , Paris, Editions Imago, 2002.

Ricard, Bertrand, *Rites, code et culture rock. Un art de vivre communautaire*, Paris, L'harmattan (coll. Musiques et champ social), 2000.

Rudent, Catherine, *Le discours sur la musique dans la presse spécialisée française. L'exemple des périodiques spécialisés en 1993. Vol.1.*,Thèse de Doctorat, Musicologie, Université Paris IV, 2000.

Teillet, Philippe, « Une politique culturelle du rock ? », dans Mignon, Patrick et Hennion,

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Antoine (dir.), *Rock. De l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, 1991, p.217-246.

Torgue, Henry, *La pop-music et les musiques rock*, Paris, PUF (coll. Que sais-je), 1997.

Warusfel, Bertrand, *La propriété intellectuelle et l'Internet*, Paris, Flammarion (coll. Dominos), 2001.

Willener, Alfred et Ganty, Alex, « L'improvisation non-instrumentale », dans Beaud, Paul et Willener, Alfred (dir.), *Musique et vie quotidienne*, Paris, Mame, 1973.

Willey, Mireille, « Le rock à travers la presse spécialisée », dans Gourdon, Anne-Marie (dir.), *Le rock. Aspects esthétiques, culturels et sociaux*, Paris, C.N.R.S. Editions, 1994, p.181-212.

Yonnet, Paul, « Rock, pop, punk », dans *Jeux, modes et masses*, Paris, Gallimard, 1985.

Yonnet, Paul, « L'esthétique rock », dans *Travail, loisir*, Paris, Gallimard, 1999.

Documents, écrits d'artistes, etc.

La première source documentaire fut bien évidemment les revues *Rock&Folk*, *Les Inrockuptibles* (première et deuxième série), *Technikart*, et le quotidien *Libération*, couvrant (et parfois dépassant) la période étudiée (1991-2001). Les références en sont données au cours du texte, et les principaux rédacteurs sont répertoriés dans un index spécifique.

Notons aussi l'existence d'un numéro du *Magazine Littéraire* dont le dossier est consacré aux « écrivains rock » (n°404, décembre 2001). Pour ce qui concerne les chiffres sur le marché du disque, ils sont tirés des informations fournies par la SACEM lors de sa conférence de presse du 4 mai 2004, disponible sur Internet : http://www.disqueenfrance.com/pdf/chiffres.pdf .

Outre ces références, voici les principaux documents non issus de l'Université qui m'ont aidé au cours de ma recherche :

Assayas, Michka (dir.), Dictionnaire du rock, Paris, Robert Laffont (coll. Bouquins), 2000.

Bangs, Lester, *Psychotic reactions et autres carburateurs flingués*, Paris, Tristam, 1996.

Bouyxou, Jean-Pierre et Delannoy, Pierre, *L'aventure hippie*, Paris, Editions du Lézard, 1995.

De Baecque, Antoine (éd.), *La politique des auteurs, Petite anthologie des cahiers du cinéma IV*, Cahiers du cinéma, 2001

Despentes, Virginie, *Baise-moi*, Paris, Florent-Massot (coll. Poche revolver), 1995.

Dister, Alain, *Chroniques de rock and roll*, Paris, Vegapress, 1987.

Eudeline, Patrick, *Gonzo, Ecrits rock 1973-2001*, Paris, Denoël (coll. X-Trême), 2002.

Gillett, Charlie, *The sound of the city, Histoire du rock'n'roll* (2 tomes), Paris, Albin

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Michel, 1986.

Graham, Dan, *Rock my religion*, Dijon, Les Presse Du Réel, 1993.

Hoffmann, Raoul et Leduc, Jean-Marie, *Rock babies*, Paris, Seuil (coll. Points Actuels), 1978.

Hornby, Nick, *31 Songs*, Paris, Editions 10/18, 2004

Houellebecq, Michel, *Les particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998.

Ichbiah, Daniel, *Génération MP3*, Paris, Mille et une nuits, 2000.

Jouffa, François, *La culture pop des années 70 (les pop notes de François Jouffa)*, Paris, Spengler, 1994.

Koechlin, Philippe, *Mémoires de rock et de folk*, Paris, Mentha, 1992

Kyrou, Ariel, *Techno-rebelles, Un siècle de musique*, Paris, Denoël, 2002.

Manœuvre, Philippe, *L'enfant du rock*, Paris, J.-C. Lattès, 1986.

Marcus, Greil, *Lipstick Traces*, Paris, Allia, 1998.

Palmer, Tony, *All you need is love. Histoire de la musique populaire*, Paris, Albin Michel, 1978.

Peellaert, Guy et Cohn, Nik, *Rock Dreams*, Paris, Albin Michel, 1982 (1e éd. 1974).

Regoli, Julien, et Victor, Christian, *Vingt ans de rock français*, Paris, Albin Michel, 1978.

Rubin, Jerry, *Do It*, Paris, Seuil (coll. Points Actuels), 1973.

Schuhl, Jean-Jacques, *Rose poussière*, Paris, Gallimard, 1972.

Verlant, Gilles, *Le rock et la plume*, Paris, Hors Collection, 2000.

Warhol, Andy, *Ma philosophie de A à B et vice-versa*, Paris, Flammarion, 2001.

Index

Principaux rédacteurs cités :

Acin, Nikola: 96, 140, 298, 302, 329, 350, 362

Angevin, David: 259, 295

Armanet, François: 79, 80, 284

Assayas, Michka: 12, 13, 86, 105, 121, 169, 170, 215, 218, 247, 248, 274, 275, 286, 296, 301, 339, 397

Azoury, Philippe: 149, 153

Barbarian: 251, 265, 292, 355

Basterra, Christophe: 174, 267, 299, 307

Bates: 74, 76, 186, 298

Bayon: 14, 62, 63, 169, 244, 250, 256, 261, 271, 432

Beauvallet, JD: 72, 73, 74, 76, 112, 123, 126, 134, 140, 152, 167, 175, 187, 209, 212, 216, 217, 218, 224, 228, 242, 243, 251, 252, 277, 286, 296, 305, 306, 320, 328, 348, 355, 392, 434

Bernier, Alexis: 117, 119, 120, 121, 122, 127, 129, 132, 135, 138, 144, 154, 180, 194,

217, 218, 235, 256, 259, 269, 272, 276, 292, 294, 307, 317, 318

Besse, Marc: 103, 221, 298

Bigot, Yves: 79, 88, 91, 92, 137, 149, 255, 331, 332, 341, 389

Blot, David: 152, 228, 252, 336

Braunstein, Jacques: 102, 167, 168, 235, 242, 339

Brunner, Vincent: 229, 318

Cachin, Olivier: 104, 303, 307, 315

Châtain, Thierry: 349

Chelley, Isabelle: 359, 360, 361, 368, 379

Cohn, Nik: 164, 165, 169, 175, 185, 219

Colmant, Marie: 157, 161, 342, 349

Conte, Christophe: 129, 130, 132, 134, 198, 217, 222, 223, 228, 304, 314, 320, 337, 369, 370, 379, 381, 382

Coroller, Valérie: 114, 115, 156, 157, 161, 199, 228, 229, 252, 279, 294, 301

Courrier des lecteurs: 71, 125, 137, 142, 168, 206, 207, 222, 224, 227, 228, 243, 245, 247, 256, 258, 262, 273, 282, 287, 302, 305, 306, 343, 345, 352, 357, 359, 361, 363, 365, 366, 375, 389

Cuesta, Stan: 239, 253, 280, 345, 350, 351, 363, 365, 372

Dahan, Eric: 78, 79, 80, 95, 96, 98, 102, 144, 146, 150, 154, 157, 164, 180, 231, 235, 245, 250, 252, 272, 287, 292, 309, 312, 326, 338, 340, 347, 348, 388, 440

Davet, Stéphane: 111,152, 229, 230

Deluermoz, Cyril: 282, 295, 310

Deschamps, Stéphane: 96, 138, 170, 171, 191, 220, 223, 277, 296, 309, 370

Dister,Alain: 54, 81, 82, 355

Dordor, Francis: 341

Ducayron, Philippe: 188, 189, 245, 292, 310, 352

Ducray, François: 199

Dupuy, Gérard: 278, 315

Essindi, Ivan: 320, 371, 372, 380

Eudeline, Patrick: 54, 89, 156, 158, 160, 162, 167, 168, 169, 180, 181, 185, 225, 242, 256, 272, 285, 304, 326, 340, 431

Farkas, Basile: 190

Fevret, Christian: 63, 130

Garnier, Philippe:155, 156, 165

Guégano, Hervé SK: 110, 323

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

Guilbaud, Marion: 119, 218, 243, 359

H.M.: 295, 302, 324, 325, 327, 341

Haddad, Léonard: 152, 388

Juffin, Bruno: 165, 204

Kaganski, Serge: 80, 81, 146, 147, 158, 202, 203, 296, 436

Kent, Nick: 79, 93, 101, 137, 200, 216, 217, 219, 250, 259, 260, 266, 272, 349

La rédaction: 94, 180, 222, 253, 262, 273, 369

Leblond, Philippe: 79, 188, 198

Lee, Hélène: 131, 139

Lefort, Gérard: 150

Lestrade,Didier: 107, 117, 120, 121, 317

Loupien, Serge: 201, 203, 263, 349, 354

Manœuvre, Philippe: 72, 83, 100, 109, 110, 119, 134, 143, 158, 184, 189, 197, 199, 202, 206, 207, 208, 219, 223, 239, 241, 243, 245, 255, 256, 257, 258, 261, 263, 264, 275, 279, 287, 293, 295, 297, 300, 312, 315, 320, 333, 336, 337, 342, 343, 344, 345, 347, 350, 352, 353, 354, 355, 359, 361, 366, 371, 380, 383

Marcus, Greil: 43, 164, 165, 169

Masi, Bruno: 198, 334

Meyer, Patrick-Olivier: 179, 242, 292

Narlian, Laure: 152, 311, 318, 370, 372

Nassif, Philippe: 154, 164, 168, 173, 232, 234, 312, 323, 330, 377, 384, 390, 442

Norot, Anne-Claire: 152, 186, 187

Orlandini,Alain: 133, 180, 220, 241, 262

Ox, Phil: 300

Palmer, Vincent: 349, 364

Péron, Didier: 126, 127, 129, 147, 152, 154, 276

Pittion, Florian: 122, 312, 326, 361, 380, 383

Poncet, Emmanuel: 389

PX: 119, 231, 317, 335

Raciquot-Loubet, Pascal:11, 107, 108

Renault, Gilles: 125, 130, 200, 252, 266, 282, 294, 298, 301, 309, 338

Rigoulet, Laurent: 17, 74, 101, 112, 124, 126, 127, 128, 129, 132, 187, 267, 268, 294, 305, 313, 317, 327, 336, 349, 356, 370

Robert, Richard,140, 190, 257, 276

Romance, Laurence: 82, 83, 94, 98, 107, 141, 174, 181, 182, 183, 188, 189, 220,

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

250, 276, 284, 287, 298, 302, 310, 323, 324, 383

Roy, Frank: 129, 200, 271, 287, 299, 308, 352, 429

Sabatier, Benoît: 14, 62, 103, 123, 126, 128, 131, 135, 139, 140, 141, 169, 189, 220, 244, 246, 256, 269, 272, 285, 286, 304, 307, 311, 317, 320, 325, 327, 330, 334, 344, 355, 382, 387, 433, 437

Santucci, Françoise-Marie: 186, 187, 270, 301, 315, 329, 341

Séguret, Olivier: 150, 262, 291, 303

Skorecki, Louis: 255

Smagghe, Yvan: 115, 118, 140, 152, 228

Soligny, Jérôme: 102, 124, 222, 230, 241, 250, 265, 266, 272, 275, 287, 305, 308, 314, 336, 337, 361, 380, 383

Tellier, Emmanuel: 73, 101, 175, 192, 193, 259, 269, 281, 284, 286, 297, 298, 305, 315, 324, 332, 337

Tordjman, Gilles: 17, 125, 132, 210, 227, 251, 273

Ungemuth, Nicolas: 328, 354, 371

Viviant, Arnaud: 7, 63, 165, 273, 277

Williams, Patrick: 84, 85, 104, 119, 131, 184, 185, 229, 232, 278, 330, 344, 377, 439

Zerguine, Valérie: 234, 334

Principaux artistes cités :

2Pac,315

A Reminiscent Drive,253

A, Dominique,130

Abba,285, 392, 425

AC/DC,103, 210, 223, 277

Add N to (X),140, 223

Adrien, Yves, 162

Aerosmith,72, 197, 300

Air,118, 132, 265, 266, 317, 362, 427

Alice In Chains,99, 245, 250

Aphex Twin,127, 191, 230

Araki, Gregg, 146, 157

Archive,112

Assayas, Olivier, 146

At The Drive-In,141, 325

Atkins, Juan, 219

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Aubert, Jean-Louis, 179

Autour de Lucie,131

Baby Bird,292

Bacharach, Burt, 134, 430

Bangs, Lester, 165, 263

Barry, John, 135, 375

Beach Boys, The, 7, 215, 216

Beastie Boys, The, 190, 191, 193, 370, 371, 420, 421

Beatles, The, 8, 25, 26, 40, 53, 55, 60, 69, 70, 73, 74, 86, 87, 88, 90, 91, 94, 97, 121, 129, 132, 137, 149, 155, 159, 164, 165, 166, 170, 181, 209, 215, 216, 253, 258, 266, 268, 269, 272, 320, 347, 348, 349, 353, 365, 387, 388, 389, 416, 417, 421, 422, 429

Beck, Jeff, 201, 243

Beck,124, 128, 133, 137, 138, 140, 192, 193, 227, 246, 250, 311, 319, 320, 422

Billy Ze Kick,286, 295

Björk,138, 140, 222, 248, 253, 301, 302, 312, 422

Black Crowes, The, 78, 143, 197, 220, 371

Black Sabbath,287

Black, Frank, 370

Blink 182, 325

Blur,19, 74, 174, 196, 216, 228, 253, 257, 307, 423

Boo Radley, The, 74, 307

Bowie, David, 73, 89, 96, 109, 142, 190, 197, 208, 209, 212, 341, 355, 418, 423, 430, 433

Boyle, Danny, 152, 153

Brassens, Georges, 23, 105, 131

Brel, Jacques, 18, 23, 105, 131, 430

Brown, James, 73, 89, 174, 417

Buckley, Jeff, 124, 140, 250, 296, 319, 348

Burroughs, Williams S, 161, 185

Byrds, The, 89, 417

Cage, John, 136

Can,135, 137, 144, 210

Carter USM,107

Carter, Derrick, 113

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

Cassius,317, 330, 427

Cave, Nick, 309

Cerrone,228, 239

Chao, Manu, 116, 131, 204

Chemical Brothers,The, 19, 114, 115, 123, 127, 140, 228, 229, 246, 318, 362

Christophe,132, 203, 304

Clapton, Eric, 78, 88, 197, 267, 354, 421, 422

Clash, The, 183, 285, 362, 419

Cobain, Kurt, 88, 95, 97, 112, 186, 188, 189, 232, 244, 245, 250, 259, 305, 312, 348, 421, 424, 425

Cohen, Leonard, 197, 210, 425

Coldplay,266

Colombier, Michel, 133

Coltrane, John, 88, 243, 351

Cooper, Alice, 181, 418

Costello, Elvis, 285, 418, 419

Craig, Carl, 219, 318

Crosby, Stills & Nash, 83, 429

Cure, The, 275, 294, 419, 437

Daddy, Puff, 285

Daft Punk,19, 114, 116, 117, 118, 122, 135, 172, 220, 223, 228, 231, 265, 272, 285, 307, 316, 317, 362, 376, 390, 391, 392, 426, 427

Daho, Etienne, 37, 73

Dandy Warhols, The, 187, 259

Dantec, Maurice, 166, 167, 225, 435, 436

Dassin, Joe, 132, 304

Davis, Miles, 88, 351, 418

De Crecy, Etienne, 265, 317, 425

De La Soul,238, 421

De Roubaix, François, 130

Death In Vegas,312

Deee-Lite,109

Deep Purple,145, 199

Def Leppard,292, 420

 Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

Depeche Mode,180, 420, 422

Despentes, Virginie, 166, 167, 238, 278, 279, 437

Dimitri From Paris,239

Dion, Céline, 320, 332, 383

Dionysos,198

Dire Straits,267, 389, 419

Divine Comedy,7

DJ Cam,118, 320

Doc Gyneco,308

Dodgy,282

Dogg, Snoop Doggy, 88, 100, 101, 250, 314, 323, 421

Dolly,327

Doors, The, 88, 148, 159, 227, 244, 349, 421

Dr Dre,142, 182, 375

Drake, Nick, 162, 348

Dylan, Bob, 27, 29, 51, 55, 79, 88, 94, 96, 129, 180, 202, 203, 250, 255, 263, 264, 324, 353, 365, 417, 422, 428, 430

Eagles, 78, 88, 199

Earthling,112

Eels,140

Elastica, 265, 267, 286

Eminem,182, 259, 260, 319, 436

Eno, Brian, 227, 426

Everything But The Girl,124, 138

Fatboy Slim,17, 127, 222

Faust,135, 136, 137, 210

Ferré, Léo, 18, 23, 105, 131

Fontaine, Brigitte, 130

Foo Fighters, 220

Frusciante, John, 277

Fugees, The, 307

Gainsbourg, Serge, 14, 119, 130, 131, 132, 133, 210, 258

Garbage,19, 251, 294, 302, 371

Garnier, Laurent, 108, 113, 120, 121, 230, 241, 265, 333

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Genesis,69, 78, 79, 199, 422

Godspeed You Black Emperor!, 96

Goldie,112, 127

Gopher, Alex, 118, 123, 426, 435

Grandaddy,141, 435

Grateful Dead,78

Green Day,19, 287, 298

Grooverider,127

Guns N'Roses,19, 74, 76, 89, 98, 108, 110, 183, 188, 252, 255, 282, 284, 299, 320, 321, 421

Hallyday, Johnny, 100, 129, 284

Happy Mondays,111, 127, 422

Harper, Ben 137, 292, 356, 364, 370

Harvey, PJ, 137, 192, 253, 276, 281, 282, 364

Hendrix, Jimi, 88, 89, 163, 167, 227, 244, 257, 347, 350, 351, 417, 423

Henry, Pierre, 125, 130, 133, 423

High Llamas, The, 134

Hooker, John Lee, 197

Hornby, Nick, 161, 292, 293

Houellebecq, Michel, 166, 167, 168, 170, 238, 435, 436

IAM,315, 316

Idaho,129, 276, 292

Jackson, Michael, 73, 80, 109, 183, 252, 309, 321, 326, 359, 366, 418, 419, 420, 421, 424, 427

Jagger, Mick, 80, 109, 201, 203, 204, 247, 417, 433, 435

Jamiroquai,292, 422

Jarmush, Jim, 171

Joplin, Janis, 244, 417

Joy Division,244, 420, 425

Kid Loco,218, 242

Kinks, The, 91, 137, 422, 423

Kiss,103

KLF, The, 107, 109, 113

Korn,19, 83, 325

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Kraftwerk,136, 144, 227, 430
Kravitz, Lenny, 89, 227
Kubrick, Stanley, 158
La's, The, 72
Labradford,126
Lambchop,129
Lavelle, James, 122, 318
Le Tone,132, 427
Leconte, Patrice, 261, 291, 303
Led Zeppelin,61, 74, 88, 89, 200, 227, 268
Leftfield,114, 122, 229
Legrand, Michel, 210, 430
Leila,127, 141, 435
Lennon, John, 88, 89, 227, 344, 348, 349, 416, 417, 419, 423
Levan, Larry, 231
LFO,113
Limp Bizkit,284, 325
Linch, David, 159
LL Cool J,197, 420
Louise Attaque,131, 327, 328
Love, Courtney (Hole),158, 187, 188, 189, 424, 425
Madonna,80, 188, 284, 285, 286, 300, 301, 308, 309, 320, 359, 383, 419, 423, 435
Manu le Malin,144
Marilyn Manson,181, 182, 324, 383
Mass Hysteria,315
Massive Attack,19, 107, 109, 111, 112, 127, 128, 199, 217, 222, 251, 301, 431, 432
May, Derrick, 318
MC5,35, 96, 349
McCartney, Paul, 60, 78, 87, 209, 429, 430
Mercury Rev,222, 270, 359
Merz,249, 250
Metallica,19, 98, 102, 108, 192, 197, 219, 310, 323, 375, 420, 421
Michael, George, 341, 419
Mickey 3D,105

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

Mills, Jeff, 144, 145

Mirwais,242, 285, 320, 435

Mitchell, Eddy, 72, 73

Moby Grape,341

Moby,19, 107, 108, 137, 312, 314, 335

Modjo,119

Mogwai,223

Morricone, Enno, 135

Morrison, Jim, 88, 95, 148, 244

Morrissey,270, 274

Mötley Crüe,323, 420

Motorbass,118, 122

Motörhead,223

Mr Oizo,119, 333, 334, 427

Murat, Jean-Louis, 74

Muse,251

My Bloody Valentine,74, 75, 90, 252

Neu !,135, 136

New Order,123, 127, 392, 420

Nine Inch Nails,82, 250, 383

Nirvana,19, 82, 89, 95, 97, 98, 99, 109, 112, 117, 126, 134, 136, 185, 186, 188, 209, 216, 220, 236, 245, 247, 251, 253, 277, 283, 287, 297, 298, 301, 308, 309, 314, 319, 320, 345, 348, 352, 387, 390, 421, 424, 427

No One Is Innocent,315, 325

Noir Désir,129, 185, 197, 221, 270, 299, 308, 316, 328

NTM,277, 278, 316

Oasis,19, 74, 90, 115, 137, 174, 197, 216, 227, 228, 229, 236, 253, 266, 267, 268, 269, 281, 282, 283, 284, 295, 297, 307, 345, 423

Obispo, Pascal, 130

Offspring, 19, 302, 325

Ol' Dirty Bastard,102, 142, 431

Orb, The, 107

Orbital,112, 114, 122, 140, 229, 250

Padilla, José, 235

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

Pantera,250

Patrice,139

Pavement, 191, 276, 296

Pearl Jam,95, 109, 197, 253, 302, 325, 421

Peellaert, Guy, 206, 207, 219

Pet Shop Boys,116

Photek,127, 425

Pink Floyd, 69, 78, 87, 88, 89, 135, 136, 137, 145, 199, 200, 210, 227, 237, 268, 338, 347, 389, 417, 421, 430

Pixies, The, 209, 252, 421

Placebo,124, 186, 187, 190, 375

Plaid,230

Plant, Robert, & Page, Jimmy, 69, 200, 212

Polnareff, Michel, 132

Pop, Iggy, 89, 164, 190, 218, 354

Portishead, 19, 112, 115, 198, 217, 318, 429

Presley, Elvis, 28, 33, 43, 51, 129, 170, 245, 260, 279, 337, 415, 416, 419, 421, 424, 436

Primal Scream,124, 127, 422

Prince,89, 262, 308, 341, 370, 419, 420, 421, 422

Prodigy, The, 95, 102, 107, 114, 115, 199, 221, 222, 229, 252, 324, 326, 339, 362

Public Enemy,238, 246, 370, 372, 420

Queen, 348, 418, 421

Radiohead, 95, 118, 124, 141, 172, 190, 216, 217, 222, 223, 242, 251, 254, 277, 280, 282, 297, 299, 302, 309, 319, 342, 347, 436

Rage Against The Machine, 126, 183, 184, 185, 299, 302, 324, 325, 326, 389

Red Hot Chili Peppers, 95, 136, 192, 266, 277, 432

Reed, Lou, 142, 197, 285, 430

REM,222, 277, 285, 296, 301, 308, 309, 320, 433

Richards, Keith, 165, 338, 354, 421

Riley, Terry, 136

Rolling Stones, The, 8, 51, 53, 70, 73, 74, 76, 77, 79, 80, 81, 87, 88, 89, 93, 97, 121, 125, 136, 137, 155, 162, 170, 181, 183, 185, 199, 201, 202, 203, 204, 213, 215, 216, 219, 227, 236, 237, 239, 244, 247, 253, 268, 275, 282, 299, 320, 338, 347, 349, 350, 352, 354, 383, 389, 391, 417, 418, 420, 421, 422, 423, 425, 428, 429

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Rollins, Henry, 355
Romanthony,140, 425
Rythmes Digitales, Les, 119, 123
Saint Germain,137
Santana,204
Saunderson, Kevin, 318
Schuhl, Jean-Jacques,162, 168
Scott 4,125
Scott, Ann, 166, 167, 168
Sex Pistols,43, 164, 170, 199, 244, 247, 327, 355, 392, 418
Sex Toy,242
Sigur Ròs,125, 126, 141, 190
Sinclar, Bob, 119, 122, 241, 427
Sinsemilia,185
Size, Roni, 127, 198, 429
Slater, Luke, 229
Small Faces, The, 91
Smash Mouth,371
Smashing Pumpkins, The, 242, 251, 302, 421
Smith, Elliott, 124, 140, 337, 364, 425, 431
Soft Machine,349
Solaar, MC, 131
Sonic Youth,133, 138, 247, 250, 421
Soul II Soul,109
Soundgarden,98, 99, 158, 287, 421
Spector, Phil, 165
Spencer Blues Explosion, The Jon, 141, 220, 425
Spice Girls,306, 327, 343
Springsteen, Bruce, 80, 89, 180, 198, 212, 213, 259, 419
Star Academy,332, 382
Stardust,118, 123, 307, 427
Stereophonics,328
Stockhausen, Karlheinz, 125, 138, 144
Stone Roses, The, 19, 111, 251, 267, 269, 422

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Stone, Oliver, 158, 349, 421

Stone, Sly, 89, 143

Stooges, The, 215, 285, 354, 355, 369, 392

Strokes, The, 140, 392

Suede,73, 187, 227, 267, 269, 270

Supergrass,359, 425

Taha, Rachid, 130

Tarantino, Quentin, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 342

Tortoise,126

Tosches, Nick, 164, 169

Tricky,112, 115, 127, 194, 246, 276, 294, 318

U2, 80, 89, 193, 199, 200, 208, 222, 242, 297, 302, 344

Underworld, 218, 231, 252, 298, 359, 422

UNKLE,122

Van Halen,241, 420

Velvet Underground, The, 89, 132, 134, 149, 150, 215, 216, 227, 285, 300, 392, 418, 421, 423, 430

Waits, Tom, 179, 256

Walker, Scott, 210

Warhol, Andy, 231

WARP,123, 228, 229, 231

Welsh, Irvine, 152, 153, 218

White Stripes, The, 140, 392

Who, The, 73, 165, 238, 349, 350, 364, 372, 388, 417, 422

Wilson, Brian, 210, 421, 430

Wonder, Stevie, 292, 419

Woodstock, 81, 82, 83, 87, 91, 93, 95, 204, 227, 246, 250, 355, 417

Wu-Tang Clan, The, 142

XTC,74

Young, Neil, 75, 78, 79, 88, 92, 93, 136, 197, 209, 430

Zappa, Frank, 144

Zebda,185, 298

ZZ Top,72

Discographie Sélective

Discographie sélective obtenue en croisant les classements de fin d'années des diverses publications utilisées (listes établies par les critiques, les lecteurs, et un peu de subjectivité).

1990

Artistes divers : *Rapattitudes*

Depeche Mode : *Violator*

Happy Mondays : *Pills n' Thrills & Bellyaches*

Jane's Addiction : *Ritual de lo habitual*

La's : *The La's*

Pet Shop Boys : *Behaviour*

Pixies : *Bossanova*

Public Enemy : *Fear of a black planet*

Sonic Youth : *Goo*

1991

A Tribe Called Quest : *The low end theory*

Cypress Hill : *Cypress Hill*

De La Soul : *Is dead*

Dinosaur Jr : *Green mind*

IAM : *... de la planête Mars*

KLF : *The white room*

Les Négresses Vertes : *Famille nombreuse*

LFO : *Frequencies*

Massive Attack : *Blue lines*

MC Solaar : *Qui Sème Le Vent Récolte Le Tempo*

Metallica : *Metallica*

My Bloody Valentine : *Loveless*

Neil Young & Crazy Horse : *Weld*

Nirvana : *Nevermind*

Pearl Jam : *Ten*

Primal Scream : *Screamadelica*

R.E.M. : *Out of time*

Red Hot Chili Peppers : *Blood sugar sex magik*

Slint : *Spiderland*

Tom Petty and the Heartbreakers : *Into the great wide open*

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

U2 : *Achtung Baby*

1992

Aerosmith : *Get a grip*

Alice in Chains : *Dirt*

Arrested Development : *3 years, 5 months and 2 days in the life of*

Black Crowes : *The southern harmony and musical companion*

DC Basehead : *Play With Toys*

Dominique A : *La fossette*

Dr Dre : *The chronic*

Eric Clapton : *Unplugged*

Etienne Daho : *Paris ailleurs*

Khaled : *Khaled*

L7 : *Bricks are heavy*

Ministry : *Psalm 69*

Neneh Cherry : *Homebrew*

P.J. Harvey : *Dry*

Pavement : *Slanted & Enchanted*

R.E.M. : *Automatic for the people*

Rage Against the Machine : *Rage Against the Machine*

Suzanne Vega : *99.9 F*

The Jayhawks : *Hollywood town hall*

1993

Alice in Chains : *Dirt*

Aphex Twin : *Selected Ambient Works 85-92*

Auteurs : *New Wave*

Bjork : *Debut*

Blur : *Parklife*

Boo Radleys : *Giant Steps*

Breeders : *Last splash*

Cypress Hill : *Black sunday*

Divine Comedy : *Liberation*

Idaho : *Year after year*

Jeff Beck : *Crazy legs*

Liz Phair : *Exile in Guysville*

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Mazzy Star : *So tonight that I might see*

Moose : *Honey bee*

Morphine : *Cure for pain*

Murat : *Venus*

Nirvana : *In utero*

Noir Désir : *Tostaky*

Oasis : *Definitely maybe*

Palace Brothers : *There's no one that will take care of you*

Red House Painters : *Red house painters 1*

Sheryl Crow : *Tuesday night music club*

Snoop Doggy Dogg : *Doggystyle*

Suede : *Suede*

Sugar : *Beaster*

Supreme NTM : *1993, j'appuie sur la gachette*

Trash Can Sinatras : *I've seen everything*

US3 : *Hand on the torch*

Wu-Tang Clan : *Enter the Wu-Tang : 36 chambers*

1994

Bande Originale de Film : *Pulp Fiction*

Beastie Boys : *III communication*

Beck : *Mellow Gold*

Beck : *One foot in the grave*

Ben Harper : *Welcome to the cruel World*

Cranberries : *No need to argue*

Daniel Johnston : *Fun*

Dodgy : *Homegrown*

Edwins Collins : *Gorgeous George*

Galliano : *The plot thickens*

Green Day : *Dookie*

Hole : *Live through this*

Jeff Buckley : *Grace*

Jimmy Page & Robert Plant : *No quarter*

Jon Spencer Blues Explosion : *Orange*

Korn : *Korn*

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Kyuss : *Welcome to sky valley*

Laurent Garnier : *Shot in the dark*

MC Solaar : *Prose* combat

Morrissey : Vauxhall & I

Nas : *Illmatic*

Nine Inch Nails : *The downward spiral*

Nirvana : *MTV Unplugged in New York*

Offspring : *Smash*

Orbital : *Snivilisation*

Pantera : *Far beyond driven*

Portishead : *Dummy*

Soundgarden : *Superunknown*

Swell : *41*

Warren G : *Regulate... G funk era*

Weezer : *Weezer*

1995

Alanis Morissette : *Jagged little pill*

Alice In Chains : *Alice In Chains*

Ben Harper : *Fight for your mind*

Bjork : *Post*

Carl Craig : *Landcruising*

Cypress Hill : *III Temples of boom*

Dominique A : *La mémoire neuve*

Earthling : *Radar*

Elastica : *Elastica*

Foo Fighters : *Foo fighters*

Garbage : *Garbage*

Goldie : *Timeless*

High Llamas : *Gideon Gaye*

Leftfield : *Leftism*

Miossec : *Boire*

NTM : *Paris sous les bombes*

Oasis : *(What's the story) morning glory ?*

P.J. Harvey : *To bring you my love*

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

Palace : *Viva last blues*

Pavement : *Wozee Zowee*

Pulp : *Different class*

Radiohead : *The bends*

Red Hot Chili Peppers : *One hot minute*

Rolling Stones : *Voodoo Lounge*

Scott Walker : *Tilt*

Smashing Pumpkins : *Mellon Collie and the infinite sadness*

Spain : *The blue moods of Spain*

Supergrass : *I should coco*

Tindersticks : *The second album*

Tricky : *Maxinquaye*

Vic Chesnutt : *Is The Actor Happy?*

1996

2Pac : *All eyez on me*

Aphex Twin : *Richard D. James album*

Beck : *Odelay*

David Bowie : *Outside*

Diabologum : *3*

DJ Shadow : *Endtroducing...*

Eels : *Beautiful freak*

Etienne De Crécy : *Superdiscount*

Everything But the Girl : *Walking Wounded*

Jon Spencer Blues Explosion : *Now I Got Worry*

Katerine : *Mes mauvaises fréquentations*

Labradford : *Labradford*

Marylin Manson : *Antichrist superstar*

Morcheeba : *who can you trust?*

Motorbass : *Pansoul*

No Doubt : *Tragic Kingdom*

Orbital : *In Sides*

Placebo : *Placebo*

R.L. Burnside : *A ass pocket full of whiskey*

Sepultura : *Roots*

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

Tortoise : *Millions now living will never dies*

Tricky : *Pre-millenium tension*

Underworld : *Second toughest in the Infants*

1997

Belle & Sebastian : *If you're feeling sinister*

Björk : *Homogenic*

Blur : *Blur*

Bob Dylan : *Time out of mind*

Buena Vista Social Club : *Buena Vista Social Club*

Chemical Brothers : *Dig your own hole*

Daft Punk : *Homework*

Elliot Smith : *Either/Or*

Faith No More : *Album of the year*

Forest For The Trees : *Forest for the Trees*

Jay-Jay Johanson : *Whiskey*

Louise Attaque : *Louise Attaque*

Luke Slater : *Freek funk*

Mogwai : *Young team*

Nick Cave & The Bad Seeds : *The Boatman's Call*

Portishead : *Portishead*

Prodigy : *The fat of the land*

Radiohead : *OK Computer*

Roni Size : *New Forms*

Spiritualized : *Ladies and Gentlemen we are floating in space*

Supergrass : *In it for the money*

Tranquility Bass : *Let the freak flag fly*

U2 : *Pop*

Verve : *Urban hymns*

1998

Air : *Moon Safari*

Alain Bashung : *Fantaisie militaire*

Beastie Boys : *Hello Nasty*

Beck : *Mutations*

Bob Sinclar : *Paradise*

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Calexico : *The black light*

Elliot Smith : *XO*

Fatboy Slim :*You've come a long way, baby*

Goldie : *Saturnzreturn*

Grooverider : *Mysteries of funk*

Herbert : *Around the house*

Jon Spencer Blues Explosion : *Acme*

Lauryn Hill : *The Miseducation of ...*

Leila : *Like weather*

Lucinda Williams : *Car wheels on a gravel road*

Madonna : *Ray of light*

Manu Chao : *Clandestino*

Massive Attack : *Mezzanine*

Mercury Rev : *Deserter's song*

Pascale Comelade : *L'argot du bruit*

Placebo : *Without you I'm nothing*

Propellerheads : *Decksandrumsandrockandroll*

R.E.M. : *Up*

Rufus Wainwright : *Rufus Wainwright*

UNKLE : *Psyence fiction*

Zebda : *Essence ordinaire*

1999

Add N To (X) : *Avant Hard*

Alex Gopher : *You my baby and I*

Basement Jaxx : *Remedy*

Beta Band : *3 Ep's*

Chemical Brothers : *Surrender*

Death in Vegas : *The Contino sessions*

Deus : *The ideal crash*

Flaming Lips : *The soft bulletin*

Folk Implosion : *One part lullaby*

Green Velvet : *The Nineties*

Jean Louis Murat : *Mustango*

Jim O'Rourke : *Eureka*

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Madkatt Courtship : *I Know Electrikboy*

Moby : *Play*

Mos Def : *Black on both sides*

Red Hot Chili Peppers : *Californication*

Smog : *Knock knock*

Wilco : *Summerteeth*

2000

AC/DC : *Stiff upper lip*

At The Drive-In : *Relationship of Command*

Avalanches : *Since I Left you*

Coldplay : *Parachutes*

Dandy Warhols : *Thirteen tales from urban bohemia*

Eminem : *The Marshall Matters LP*

Godspeed you black emperor ! : *Levez vos skinny fists comme antennas to heaven*

Goldfrapp : *Felt mountain*

Grandaddy : *The sophtware slump*

Henry Salvador : *Chambre avec vue*

Lampchop : *Nixon*

Leila : *Courtesy of Choice*

Madonna : *Music*

Mirwais : *Production*

Programme :*Mon cerveau dans ma bouche*

Primal Scream : *XTRMNTR*

Queens Of The Stone Age : *Rated R*

Radiohead : *Kid A*

Romanthony : *R. Hide in plain site*

Sigur Ros : *Agaetis byrjun*

St Germain :*Tourist*

Wu Tang Clan :*The W*

2001

A Silver Mt Zion : *Born into trouble as the sparks fly upward*

Air : *10,000 Hz Legend*

Busta Rythmes : *Total devastation*

Christophe : *Comme si la terre penchait*

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

Daft Punk : *Discovery*

Felix Da Housecat : *Kitten & Thee Glitz*

Fisherspooner : *#1*

Missy Elliott : *So Addictive*

NERD : *In search of…*

Noir Désir : *Des visages des figures*

Royksöpp : *Melody AM*

Sparklehorse : *It's A Wonderful Life*

Strokes : *Is this it ?*

White Stripes : *White blood cells*

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

Annexes

Document 1 : Présentation générale du rock.

Article « POP MUSIC » provenant de la version CD-Rom de *l'Encyclopaedia Universalis*.

© 1998 Encyclopædia Universalis France S.A.

L'expression *pop music* fut employée à l'origine, aux États-Unis, pour désigner l'ensemble des musiques populaires (*pop* étant l'abréviation de *popular*), c'est-à-dire toutes les musiques dites «de variété». Peu à peu, surtout en Europe, son sens devint plus restreint et fut employé seulement à propos d'une musique simple, dérivée du jazz par l'intermédiaire du *rock and roll.* On y trouve, notamment, l'une des caractéristiques de la musique de jazz qui est l'existence d'un ostinato rythmique par battements réguliers (*beat*). Il serait pourtant trop simple de dire que la pop music n'est qu'un jazz dégradé. On y trouve, en effet, de nombreux caractères originaux: technique particulière de la répétition mélodique ou harmonique, accords simples évoluant parfois par mouvement parallèle, recherche de timbres nouveaux par divers procédés électroniques, amplification de certains instruments dont la sonorité normale est peu bruyante. À travers de multiples chansons ou airs à danser dont l'invention est originale (quoique toujours fondée sur l'utilisation d'une écriture musicale simple et empruntée à des styles plus anciens), on découvre trop souvent des emprunts évidents, des arrangements douteux. Si l'apport

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

strictement musical de la pop music peut être jugé de faible importance, la pop music, par le succès qu'elle remporte auprès des couches les plus variées des sociétés les plus différentes, par sa puissance d'évocation et d'incantation, est l'un des phénomènes culturels de notre époque. Au cours des années cinquante, un nouveau marché, celui des «petites bourses», s'ouvrit à l'industrie sonore. D'où une nouvelle musique, le rock and roll. Depuis lors, la pop music, diffusée dans le monde, est devenue un secteur de l'industrie. La campagne publicitaire d'un disque n'a rien à envier à celle d'un quelconque produit d'entretien. La pop music, en tant que phénomène musical, est éclipsée par le phénomène social qu'elle engendre (par exemple, festivals, incidences anecdotiques, telles que les *groupies* , ces jeunes filles qui évoluent dans l'entourage exclusif des *pop stars*). Elle est devenue le signe distinctif de la jeunesse, que celle-ci en soit consciente ou non. Le schéma simpliste d'une société où s'affrontent les jeunes et les vieux reste le moins dangereux pour le capitalisme international. Aussi est-il nécessaire de poser le postulat suivant: la pop music n'est pas la musique de la jeunesse, mais la musique pour la jeunesse.

L'époque du rock and roll

Le rock and roll apparaît en 1956. Déjà Hollywood décline, l'âge d'or du *star system* est révolu. Le nouveau mal du siècle, la «fureur de vivre», a immolé sa dernière victime, James Dean. Le mythe du western est en perte de vitesse et fait place à celui, préfabriqué, des idoles du rock. L'ascension du «roi» Elvis Presley commence. Il devient le Frank Sinatra de cette génération.

La chanson de variété des années quarante subit la rigueur du maccarthysme. Dénuée d'émotion, son domaine de prédilection est le fond sonore des magasins à grande surface. La forme du jazz accessible au grand public reste le *cool* , équivalent un peu plus sophistiqué de ce que sont les variétés pour les classes moyennes. La bourgeoisie s'est emparée avec le *hard bop* du jazz d'avant-garde. Le ghetto du jazz se referme. Le prolétariat américain a besoin d'une musique plus chaleureuse. La population noire – et, en fait, l'Amérique blanche tout entière – la trouve avec l'expression citadine du blues contemporain: le *rhythm and blues.* L'aboutissement de cette tendance est le rock and roll, commercialisation évidente du blues. Le rock and roll n'emprunte rien à la culture de la bourgeoisie. Au contraire, son intérêt réside dans le fait qu'il s'agit d'une musique destinée aux couches les moins cultivées; sa simplicité, sa spontanéité émotionnelle revalorisent une musique populaire depuis trop longtemps aseptisée. Le rock and roll est la première manifestation de l'«anticulture».

Le rock and roll ne se présente pas comme un mouvement musical cohérent. Ses racines sont diverses et nombreuses, mais toutes sont populaires: le *rhythm and blues* , le *country and western* , le *folk song* , le *blues*. La frontière entre les formes originales et le rock and roll n'est pas très nette. Des chanteurs ont contribué à resserrer ce lien: pour le rhythm and blues, Elmore James, Chuck Berry ou Joe Turner; pour les variétés, Louis Jordan et Johnny Ray. Les premiers airs de rock and roll recensés proviennent d'un quartier de New York encore plus pauvre que Harlem, celui des Portoricains; les paroles sont en espagnol. La première opération d'envergure révèle le chef d'orchestre et chanteur Bill Haley: son *Rock Around the Clock* (bande originale du film *Blackboard Jungle* de Richard Brooks, où l'on assistait à la lutte du bien et du mal sous la forme d'un

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

professeur aux prises avec des jeunes dévoyés dans une école de faubourg) devient l'hymne d'une jeunesse qui se pare de blousons de cuir noir. L'Amérique des moins de vingt ans écoute le *show* radiophonique d'Alan Freed «Rock and Roll Party»; elle attend celui qui répondra à toutes ses aspirations.

Camionneur à Memphis dans le Tennessee, Presley, en bon fils, dédie à sa mère son premier disque. Il signe un contrat d'exclusivité avec une petite marque spécialisée dans le country and western: Sun. Son quatrième disque, *Hound Dog* , détrône le sirupeux *Whatever Will Be, Will Be* (du film d'Alfred Hitchcock *L'Homme qui en savait trop*). Le rock and roll est définitivement consacré comme genre musical. De vieux blues chantés par une voix noire à la peau blanche constituent un mélange qui peut satisfaire le plus large public sans le choquer. Mais surprendre peut être un atout supplémentaire: Presley y parviendra en faisant du rock and roll l'image du mal (*evil*). La musique ne suffit plus au trust Presley, désormais dirigé par un homme d'affaires, le colonel Parker. Presley s'installe dans les studios d'Hollywood: il y tourne une trentaine de films, généralement de mauvaise qualité, mais que sa présence valorise sur le plan commercial; seuls *Love Me Tender* , *Loving You* , *King Creole* , *Jailhouse Rock* , *Love in Las Vegas* peuvent être sauvés. Le dieu se montre, les jeunes veulent lui ressembler; un phénomène d'osmose s'opère entre le multimillionnaire friand de gloire et ses *fans* (terme créé pour la circonstance) avides de symboles. À Hollywood, les clous sur la chaussée sont en forme d'étoile, beaucoup d'autres ont rêvé de les traverser à sa place, personne n'y a réussi. Le rock and roll est resté synonyme d'Elvis Presley.

Les concurrents de Presley entrèrent eux aussi dans la légende, mais pour la plupart d'une façon malheureuse. Buddy Holly, le créateur de *Peggy Sue* , fut la principale source d'inspiration de la «période Liverpool» du rock and roll anglais. La qualité de ses mélodies et de ses arrangements permet de supposer qu'il serait parvenu au premier plan s'il n'avait trouvé la mort lors d'un accident d'avion en 1959. Vêtu de cuir noir, Eddie Cochran chantait *Summertime Blues.* Il poussait encore plus loin que Presley l'arrogance sexuelle de ses prestations scéniques. Il mourut dans un accident de voiture en 1960. Gene Vincent (*Be Bop A Lula*), Jerry Lee Lewis (*Whole Lotta Shakin' Goin' On*) témoignent parmi d'autres de l'étonnante richesse créatrice de cette époque. Bien qu'ils soient à l'origine du rock and roll, très peu de chanteurs noirs ont profité de son succès. Pourtant, Little Richard (*Tutti Frutti*) ravit la vedette à Cochran dans la comédie musicale de Frank Tashlin: *La Blonde et Moi.*

Deux de ses représentants morts, Presley au service national, le rock and roll stagne. Des substituts (Bobby Vee, Rick Nelson) cherchent à se faire une place au soleil, mais se contentent de plagier les grands absents. Le renouveau, par manière de riposte, se prépare outre-Atlantique, en Angleterre.

La pop music, phénomène musical et phénomène social

Le terme de pop music, dans son usage européen, est impropre puisque, aux États-Unis, il s'applique à l'ensemble de la musique de variété; en Europe, il remplace celui de *rock music.* On considérera ici que le rock and roll désigne la forme première de la pop music.

En 1963, le rock and roll semble oublié: les recettes diminuent, une métamorphose

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

s'opère. Non seulement l'étiquette est rénovée, mais aussi la présentation, le chanteur solo faisant place au groupe de chanteurs-musiciens. La rentabilité de l'opération ne se limite pas à une réussite publicitaire, le prix de revient baisse sensiblement. Auparavant, des musiciens accompagnaient le chanteur et recevaient immédiatement leur cachet. La nouvelle formule est d'intéresser le groupe à sa réussite; les compagnies limitent ainsi au minimum leurs risques financiers, et la plupart des marques possèdent leur propre studio d'enregistrement. Les paroles subissent une mutation: l'inspiration des compositeurs s'écarte des problèmes sentimentaux, des onomatopées, pour aborder le quotidien, voire devenir moralisatrice. Une ère nouvelle s'annonce.

La période anglaise

Liverpool injecte un sang neuf au rock and roll. La jeunesse ne s'y trompe pas: il est plus agréable de gratter la guitare dans un des nombreux petits clubs des bords de la Mersey que de travailler sur les docks. Les Beatles donnent à la Grande-Bretagne l'occasion de prendre une revanche sur son ancienne colonie: en 1965, leurs chansons occupent huit des dix premières places des classements américains; leur leader, John Lennon, compare la popularité du groupe à celle de Jésus-Christ; la reine Élisabeth II les décore. Outre leurs préoccupations musicales, les Beatles s'essayent au commerce, fondent leur propre maison de production (Apple), achètent plusieurs usines de boîtes de conserves en Allemagne de l'Ouest. La «beatlemania» rapporte gros. Comme pour Presley, l'artisanat créé autour du fait musical s'amplifie. Une mode vestimentaire nouvelle se dessine (Mary Quant lance la minijupe). Des magasins «pop» réservés aux jeunes ouvrent leurs portes un peu partout dans Londres. Les Beatles à leur tour font du cinéma. Ils ont compris la leçon donnée par les États-Unis et s'adjoignent un metteur en scène, Richard Lester, qui, le temps de tourner deux films (*A Hard Day's Night* , *Help*), devient le cinquième Beatle. L'apport des Beatles à la musique est considérable: des chansons telles que *Nowhere Man* (1966), *Eleanor Rigby* (1966), *Strawberry Fields forever* (1967), *I Am the Walrus* (1967), *Revolution* (1968), *Let It Be* (1970) sont des classiques du genre.

En 1964, des petits clubs fourmillent dans le Grand Londres. Les Rolling Stones se présentent comme un groupe de rhythm and blues. Plus américains que les Américains eux-mêmes, ils vont, sur la trace des Beatles, conquérir le marché mondial. *Carol* (1964), *Little Red Rooster* (1965), *Satisfaction* (1965), *Paint It Black* (1966), *Let's Spend the Night Together* (1967), *Street Fighting Man* (1969), *Gimme Shelter* (1970), *Brown Sugar* (1971) marquent les étapes de leur gloire. Ils reprennent à leur compte le thème du mal en le poussant à son extrême: leur chanteur Mick Jagger chante «Je suis le diable» (*Sympathy for the Devil*). Contrairement aux Beatles, les Rolling Stones ne sont pas issus du milieu ouvrier; ces combattants de rues (*Street Fighting Man*) s'installent sur la Riviera française. N'était-ce pas le vieux rêve des lords anglais très fin de siècle?

Sous l'influence du pop art, un groupe de la région londonienne redécouvre et illustre le mot «pop». Vêtus de vestes taillées dans l'Union Jack, les Who inventent la guitare pop (où certaines cordes sonnent toujours à vide). Ils se localisent «géographiquement» dans le mouvement musical: les Who sont «The Best Shepherd's Bush Rock Band» (Shepherd Bush est un quartier pauvre à l'ouest de Londres). Chacun de leurs passages sur scène sombre dans la plus totale démence, les guitares sont brisées, les amplificateurs

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

démantelés; les Who tournent en dérision leur propre musique. Ils créent en 1969 un opéra rock: *Tommy.* La gageure était de le jouer sur la scène des opéras; ils y réussissent. Cet opéra, que certains tiennent pour l'œuvre maîtresse de la pop music, ne fait aucun emprunt à une autre école musicale: *Tommy* est du rock and roll pur.

La pop music américaine

Le public noir américain ne se sent pas concerné par l'agitation pop. Il réclame sa propre musique, la *soul music* («musique de l'âme»; aux États-Unis, *soul* est un adjectif passe-partout, la nourriture peut en être qualifiée: *soul food*). Deux marques de disques, avec deux «sons» (*sound*) très différents, enregistrent cette soul music. Atlantic crée quelques labels destinés aux Noirs: Stax, Dakar. Certains Blancs participent à des enregistrements à mi-chemin entre le rock and roll et le rhythm and blues, avec des chanteurs comme Aretha Franklin, Otis Redding. Les jeunes Noirs qui se pressent à l'entrée de l'Apollo Theater de Harlem découvrent l'expression de «leur» musique. Les chanteurs, producteurs, techniciens, compositeurs (notamment l'équipe Holland-Dozier-Holland), tous sont des frères de race. Les disques des Temptations, des Supremes, des Miracles, de Marvin Gaye sortent tous du même moule; les arrangements sont sophistiqués, la batterie prédominante. Le chiffre d'affaires de Tamla Motown, marque spécialisée dans la soul music, est le plus important du monde du disque.

La musique noire avait cependant besoin d'une idole. En chantant *I'm Black and I'm Proud* , James Brown l'est devenu. Ses disques sont diffusés pendant les manifestations politiques. Pour tous les Noirs, Brown est le *soul brother* numéro un.

À la suite de la colonisation des ondes nord-américaines par les Anglais, un nombre incalculable de groupes se forment sur la côte ouest des États-Unis. Les terminologies forgées pour caractériser leur musique sont nombreuses et confuses: l'*acid rock* , le *San Francisco sound* , le *Los Angeles sound* . La musique de Country Joe and the Fish, des Byrds, du Lovin' Spoonful n'apporte pas grand-chose de nouveau; en revanche, une nouvelle mentalité aux motivations incertaines se développe. Un fatras d'idéologies pacifistes mêlé d'hindouisme exotique succède au *flower power* des *hippies.* L'usage – et de ce fait le commerce – de la drogue dégrade une couche sociale jusqu'alors protégée, la jeunesse. La pop music demande de nouvelles légendes, des martyrs; la mort prématurée de Janis Joplin, celle de Jimi Hendrix comblent cette lacune. De la musique noire très blanche, un public blanc et noir, Hendrix illustre parfaitement l'aspect magique de cette musique.

Le rêve des pionniers de l'Ouest sommeille en chaque citoyen américain; c'est pourquoi l'influence du folk reste présente dans toute l'histoire de la pop music. À partir de 1968, ce courant s'amplifie; son chef de file, Bob Dylan, le champion de la pop music contestataire, est au sommet de sa notoriété. Les Beatles ont dit de lui: «Il montre le chemin.» Ce fut vrai pendant cinq ans, mais, ensuite, il se débattra dans un esthétisme inutile. Dylan symbolise la chanson américaine traditionnelle.

La fin des années soixante est marquée par l'essor des festivals et des rassemblements de jeunes placés sous le signe de la pop music. Il en existe de deux types. Le premier est organisé par la grande industrie du disque (Monterey en 1968; île de Wight en 1969 et 1970); le second est organisé par des éléments plus ou moins

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

subversifs dissidents des premiers. Le festival de Woodstock (1969) appartient à la seconde catégorie; il est le seul à avoir pu échapper aux contingences de l'ordre sous toutes ses formes: un million de jeunes réunis à Woodstock en dehors de la société établie. Pour quoi faire? écouter leur musique, cette musique qui se vend sous la forme d'un disque à un dollar et demi, et qu'ils écouteront plus tard sur le triple album enregistré «justement» à Woodstock.

En 1971, un cycle se termine. Les groupes dépassent leur budget dans les studios, la formule n'est plus rentable. La recherche musicale explore des domaines étrangers au rock and roll. Si la pop music devient plus élaborée, elle perd sa qualité principale: sa valeur émotionnelle. Blood, Sweat and Tears, Chicago, Pink Floyd ne sont que de faux-semblants culturels, des ersatz de jazz ou de musique classique. L'hommage de Lennon à la classe ouvrière dans son *Working Class Hero* est l'exception qui confirme la règle; la culture bourgeoise récupère la musique populaire en la privant de son caractère fondamental, son accessibilité.

La pop music, une musique pour les jeunes, que la jeunesse ne fait que consommer sans réaliser le pouvoir que les mass media exercent sur elle par ce canal. Liée à l'expansion des moyens de diffusion, elle bénéficie des nouvelles techniques audiovisuelles. Que deviendrait la pop music si elle devenait le véhicule prépondérant des idées, au lieu de cacher son insuffisance sous le masque de la nouvelle culture?

Les années soixante-dix

Quand un moyen d'expression est à la recherche de son second souffle, c'est presque naturellement qu'apparaissent les surenchères, les parodies ou la nostalgie. La pop music devenue rock music n'y échappe pas. Les années soixante-dix resteront dans les mémoires comme celles où les acteurs remplacent les créateurs; champions de l'outrage et de l'excès ou simplement habiles pasticheurs, ils ont noms Alice Cooper, Elton John, David Bowie, New York Dolls, Roxy Music. Manipulateurs inspirés, ils vont privilégier chacun à leur manière la forme plutôt que le fond. Le rock n'est plus vécu jusqu'au bout du jour et de la nuit mais joué pour plaire aux adolescents. Parfois sublimement à l'aide des masques de l'acteur (David Bowie), efficacement par le grand-guignol outré (Alice Cooper), avec humour et folie (New York Dolls), ou encore mis en scène (Elton John, Roxy Music).

Cette confusion des genres, cette dispersion des attitudes va amplifier ce que laissait pressentir la fin des années soixante: la grande illusion de la fraternité pop avait bel et bien disparu avec la tragédie d'Altamont dans l'État de New York en 1969 (un spectateur avait trouvé la mort lors d'un concert des Stones), et la rock music va se diviser en écoles contradictoires, en tendances souvent antinomiques, en publics partisans. Le tout orchestré habilement par les maisons de disques qui ont su reprendre en main un marché qu'elles ne contrôlaient plus. Alors vont apparaître, même si l'expression musicale existait déjà, le *hard rock* et ses chevaliers du métal lourd (*heavy metal* en anglais), le *rock progressiste* et ses grandes fresques néo-classiques et symphoniques, le *jazz-rock* et la fusion de deux genres jusqu'alors ignorants l'un de l'autre, et dont Miles Davis fut l'initiateur. Tant bien que mal, les héros des années soixante survivront à cette valse des étiquettes en essayant de les ignorer et en restant des individualistes forcenés jusqu'à ce

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

que la rock music connaisse de nouveau, vers 1976 et 1977, une mini-révolution.

En réaction contre la pesanteur ambiante, les codes trop bien établis et la toute-puissance des compagnies discographiques, c'est du côté de l'Angleterre que la guérilla prendra naissance. Refusant de se plier aux schémas préexistants illustrés par la compétence instrumentale, le savoir-faire mélodique, le pouvoir de l'argent et son corollaire, la musique «léchée», des adolescents qui se désignent comme «punks» vont privilégier le cri et essayer de retrouver le «vrai» message du rock, celui qui passe, selon eux, par le plus court chemin entre ce que l'on a à dire et le moyen de le dire. Une prise de parole hystérique, violente, qui s'accompagne d'un fétichisme vestimentaire dont le symbole restera... l'épingle de nourrice. C'est en Angleterre que les enfants du chômage et de la crise économique vont tenter d'ébranler le système à coups de provocations, de profanations, avec comme exemple le plus virulent, le *God Save the Queen* des Sex Pistols, un groupe emmené par John Lydon, devenu très vite la star de toute une génération en révolte contre le rock des «vieux».

Aux États-Unis et de façon différente, moins caricaturale, on assistera à l'émergence d'une scène nouvelle en réaction elle aussi contre la rock music programmée, sans âme. À New York, un petit club, le CBGB, devient célèbre dans le monde entier en découvrant les Ramones, les Talking Heads, Blondie, Television, etc., des groupes que l'on assimile un peu vite au mouvement punk. Au milieu des années soixante-dix, le déjà ancien Max's Kansas City avait, de la même façon, révélé Patti Smith, puis Mink Deville, des noms qui resteront dans l'histoire du rock, car ils ont su exprimer la «couleur sonore» spécifique d'une ville, au même titre que le Velvet Underground, dont ils sont les héritiers, pour les années soixante. Mais la récupération là aussi sera rapide, et à coups de dollars; après une sélection naturelle, le *punk* et la *new wave* , qui suivit, rentreront dans le rang. Reste que, par la porte ainsi entrouverte, des créateurs aussi différents et talentueux qu'Elvis Costello, Joe Jackson, des groupes comme Police, Jam et Pretenders auront pu se faire entendre et pénétrer un marché qui, sans les coups de bélier des punks, leur aurait été fermé.

Les années soixante-dix furent aussi marquées par l'émergence d'une musique venue de Jamaïque, le *reggae* . Un son qui emprunte au rhythm and blues, mais qui possède ce balancement propre aux musiques des îles. Et surtout le travail sur les voix a capella. Un son qui s'est accompagné aussi d'une mystique, le «rastafarisme», mot forgé sur le nom de l'empereur d'Éthiopie Hailé Sélassié, le ras Tafari, et d'une panoplie vestimentaire dont les couleurs africaines jaune, rouge, vert et les dreadlocks (longues nattes) sont les signes les plus caractéristiques. Un mouvement musical mais aussi religieux et politique qui devait avoir, avec Bob Marley, son prophète et sa superstar capable de porter le message dans le monde entier. Mort en mai 1981, il n'en a pas moins marqué par ses textes et sa présence charismatique toute une génération de musiciens de rock qui s'inspireront du rythme jamaïquain pour colorer leur musique. Derrière Bob Marley, Jimmy Cliff, Toots, Burning Spear continueront de prêcher la bonne parole «rasta».

On ne peut passer sous silence, dans ce même temps d'une fin de décennie, le *disco* , qui va pendant de nombreux mois enflammer toute la musique populaire. Création artificielle, musique pour la danse, elle n'en a pas moins connu un succès mondial avec

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

un film, *Saturday Night Fever* (de John Badham), et la musique des Bee Gees. Un monde de paillettes où tout brille, un érotisme «machiste»: le disco produira ses stars (Donna Summer, Grace Jones, Gloria Gaynor, le groupe Chic) et obligera certains grands noms de la musique noire à se plier à ses charmes conquérants (Stevie Wonder, Marvin Gaye, Earth, Wind and Fire, The Jacksons, Aretha Franklin). Un genre dont on a annoncé un peu prématurément la mort et qui se survivra ou bien se prolongera avec le *rap* (texte parlé, répétitif), le *funk* , etc.

La rock music dans les années quatre-vingt

Les années quatre-vingt se caractérisent par un ballet incessant des modes et des genres qui durent quelques mois avant d'être remplacés par d'autres plus extravagants et tout aussi éphémères. Si, après le punk, la rock music connut une succession de phases *novo* , *post-punk* , puis *froide* et *high tech* , ou encore *techno-pop* , *minimaliste* , elle n'en continue pas moins à élargir son audience, à conquérir le monde. Les Japonais, les Australiens, les Européens (Allemands et même Français) produisent maintenant des groupes dont la carrière peut prétendre être internationale. Et, même si les morts d'Elvis Presley (août 1977) et de John Lennon (déc. 1980) furent des pertes cruelles et irremplaçables pour une musique encore jeune, anciens et modernes cohabitent pour que chacun trouve sa propre rock music.

Servie par une technologie d'instrumentation, d'enregistrement, de reproduction et de diffusion en permanents dépassements perfectionnistes, annexant la vidéo, se liant au cinéma, rassemblant des foules de plus en plus immenses à ses concerts, la rock music est devenue un phénomène universel et quotidien. Touchant tous les continents, fédérant toutes les musiques, mondialisant le succès et la mode, elle atteint une sorte de stade suprême de cette saga commencée quatre décennies plus tôt dans le sud des États-Unis. Un triomphe peut-être trompeur, mais qui présente de multiples paradoxes: le disque, si abouti, est désacralisé, malmené, dévalué; l'image menace l'imaginaire; la fusion entraîne la confusion; l'universel est l'apanage d'une poignée d'élus, les autres s'éparpillant en une infinité de chapelles, de subdivisions génériques, allant parfois jusqu'à l'hermétisme et la clandestinité pour protéger leur personnalité; le grand marketing a éteint la fonction rebelle. Mais voici que les superstars qui se sont vendues au monde se remettent en tête de le changer, ou tout au moins de le soigner; après que l'avant-garde, la science-fiction musicale d'hier, est passée dans les hit-parades, on redécouvre les joies simples sur six cordes de guitare. La rock music chercherait-elle un havre?

Les années quatre-vingt poursuivent l'élan de la grande rupture punk-new wave qui a secoué un establishment rock ronronnant et fait place aux talents neufs. La consécration internationale vient à la rencontre de ces nouvelles personnalités américaines (Blondie, Talking Heads), britanniques (The Clash, The Stranglers, The Cure, Elvis Costello, Joe Jackson, Dire Straits) ou mixtes (The Police, The Pretenders). La musique est ainsi ravivée dans un sens d'urgence, de concision, de chansons structurées réhabilitant le format du 45-tours. Ce dernier, dont les adolescents constituent la clientèle de base, devient le vecteur d'une nouvelle révolution pop, partant de Grande-Bretagne à la conquête du monde via les États-Unis.

Cette révolution commence très précisément en juillet 1982: un groupe anglais jusque-là plutôt catalogué dans les sphères avancées de la froide musique synthétique,

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

The Human League, se classe numéro un aux États-Unis avec *Don't You Want Me* , une chanson qui fait bénéficier la danse de tout l'apport des nouvelles sonorités «technologiques». Le *techno-pop* made in England envahit l'Amérique et engendre de nouveaux héros: les androgynes Boy George (Culture Club) et Annie Lennox (Eurythmics), Duran Duran, Wham! (avec George Michael). Ce mouvement est amplifié, voire installé, grâce à un nouveau médium, le vidéoclip, mise en images d'une chanson, dont l'abondante programmation sur une chaîne de télévision musicale comme M.T.V. est gage de succès à la manière des «matraquages» radiophoniques de jadis. Mais à une échelle à la fois bien plus massive et plus sélective.

La spirale du marché du disque accentuant encore la focalisation sur quelques noms, la musique populaire américaine du milieu des années quatre-vingt est atteinte de gigantisme. Michael Jackson, l'ex-enfant prodige de la soul dont l'album «Thriller» établit un record absolu de 38 millions d'exemplaires vendus, Madonna, la Marilyn de la nouvelle pop («Like a Virgin»), Prince, le prolifique petit génie noir («Music from Purple Rain») Bruce Springsteen, la pérennité de l'Amérique du rock and roll («Born in the U.S.A.»), monopolisent les hit-parades des 45-tours comme ceux des albums, et deviennent d'immenses phénomènes planétaires. Mais cet âge de platine n'est qu'apparence: malgré les scores de ventes au sommet, l'industrie du disque est en crise, les chiffres d'affaires en baisse. La saturation de la diffusion audiovisuelle, la copie privée et sans doute aussi le déclin de l'objet lui-même (ne serait-ce que la pochette rendue désuète par l'abondance de l'imagerie vidéo) s'ajoutent aux aléas de la crise économique pour placer les multinationales discographiques en situation de parer au plus pressé et d'accentuer leurs concentrations.

Le respect de l'entité disque est d'ailleurs battu en brèche par les artistes eux-mêmes. C'est l'époque de la fortune des «re-mixeurs», ces programmateurs de clubs de danse qui «regonflent» systématiquement à leur façon des morceaux enregistrés, en en modifiant les dosages rythmiques et en y adjoignant divers ingrédients répétitifs. C'est l'époque des «scratcheurs», hybrides de showmen et de disc-jockeys, qui utilisent le disque comme un instrument, gratté (*scratch*), freiné, accéléré, passé à l'envers, etc. C'est l'époque du *sampling* , technique de pointe permettant d'«échantillonner» des voix, des instruments, des sons déjà enregistrés par d'autres pour s'en servir à sa guise et dans sa propre tonalité sur un nouvel enregistrement.

La musique noire américaine sera la première à faire un usage inventif de ces techniques iconoclastes. Tandis que Michael Jackson et Prince rivalisent de funk moderniste, que Lionel Richie impose sa soul et douceâtre musique, que Kool & the Gang, Commodores, Cameo poursuivent la tradition des groupes et que Marvin Gaye disparaît tragiquement, la black music revit à la base, dans la rue. Sous l'impulsion de Kurtis Blow, du Sugarhill Gang («Rappers Delight»), de Grandmaster Flash («The Message») puis, gravitant notamment autour du label Def Jam, des Run DMC, Eric B & Rakim, Public Enemy, LL Cool J, New York abrite l'avènement du *rap* comme force d'influence majeure. Avec ses sortes d'alexandrins sauvages déclamés sur fond de rythmique surappuyée et de permanente surprise sonore, avec sa panoplie typique sport et esbroufe, ses danses acrobatiques (*break* , *hip hop*), ses prolongements picturaux (graffiti), le rap est sans doute la forme d'expression noire moderne la plus forte et la plus

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

contagieuse. Le jazzman Herbie Hancock (*Rock It*) et Africa Bambaataa (*Planet Rock*) en accroîtront les capacités d'intégration à d'autres tonalités. Trois outranciers garnements au visage pâle, les Beastie Boys, lui ouvriront les portes du marché blanc avec un énorme succès en 1986-1987. À Washington, la *GoGo Music* , à Chicago, la *house music* (qui suscitera en 1988 une explosive variante anglaise) se posent en rivales du rap sur des bases voisines de danse, de trouvailles sonores et de remodelage personnel et original.

Première révolution discographique depuis l'invention du microsillon, le disque compact connaît un succès immédiat qui toutefois ne contrebalance pas assez rapidement le recul du disque «noir». Les multinationales du disque, aux lourdes structures, doivent miser sur le court terme; elles adoptent des politiques moins prospectives qui laissent en friche tout un secteur que les labels indépendants vont se charger d'exploiter. Par nécessité autant que par méfiance vis-à-vis du business officiel, se développe ainsi, d'abord en Grande-Bretagne, tout un réseau de petits éditeurs de disques à qui l'on devra une part prépondérante de la créativité des années quatre-vingt. À Manchester, le label Factory révèle Joy Division puis New Order. Mute favorise la réussite de la techno-pop de Depeche Mode, 4 AD de Cocteau Twins, Rough Trade des Smiths. Le rock britannique, une fois de plus, sait trouver en son sein des forces de renouvellement. D'autant plus que le délabrement économique du nord du pays incite les jeunes chômeurs à tenter en masse une aventure rock guère plus aléatoire que les filières «normales».

Une profusion de groupes écossais parvient ainsi sur la scène nationale et internationale, emmenée par les Simple Minds, qui conjuguent lyrisme et vigueur. Mais c'est la république d'Irlande, Dublin, qui nourrit le grand groupe de la fin de la décennie. Démarrant avec la new wave, les quatre membres du groupe U 2 jouent un rock simple, à l'ampleur héritée du chant choral irlandais, qui exprime souvent des thèmes humanistes, voire chrétiens. Leur popularité internationale croît régulièrement jusqu'en 1987, où le raz de marée de l'album «The Joshua Tree» place U 2 en tête des groupes de rock du monde entier.

U 2 n'est pas seul à attirer l'attention sur les problèmes du siècle. Mariant instrumentation jazz et mélodies rock, Sting, ex-chanteur du groupe The Police, obtient un grand succès sur ce même registre dénonciateur. La nouvelle génération s'est détournée de la politique idéologique mais elle reste très sensible aux drames humains qui alertent le monde. En 1985, un chanteur irlandais, Bob Geldof, réussit à mobiliser les plus grandes stars afin de collecter des fonds pour sauver les populations affamées de l'Afrique, et en particulier de l'Éthiopie. Disques collectifs («Do They Know It's Christmas?», «U.S.A for Africa») et concerts géants (Live Aid) retransmis par toutes les télévisions inaugurent une longue série d'opérations charitables, de soutiens à diverses causes, dont souvent celle de la lutte pour les droits de l'homme dans l'Afrique du Sud de l'apartheid.

Famine, oppression raciale mais aussi musique placent l'Afrique au cœur des préoccupations culturelles. Les musiciens africains, King Sunny Adé, Fela, Youssou N'Dour, Mory Kante, Touré Kunda, projettent leurs traditions rythmiques dans l'ère électronique; l'Américain Paul Simon fait sensation en enregistrant en Afrique du Sud avec des musiciens noirs, ainsi révélés – malgré le boycott – à un vaste auditoire

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

international.

Londres et New York restent des passages obligés mais ne monopolisent plus la création. L'Australie d'INXS, ces ultramodernes Rolling Stones, l'Allemagne des Scorpions, inlassables chevaliers Teutoniques du hard rock, savent produire des formations crédibles par-delà les frontières.

État dans l'État du rock, le hard, ou heavy metal, régulièrement jugé moribond, renaît cycliquement de ses cendres. Iron Maiden et Def Leppard en Angleterre, Metallica, Mötley Crüe, Van Halen, Bon Jovi, Guns' n'Roses aux États-Unis sont les bruyants et sauvages héros de farouches hordes adolescentes qui refusent la banalisation médiatique et les bons sentiments du rock établi. Leurs outrances (satanisme, théâtralisation de la violence et du sexe) alimentent aux États-Unis une réaction des lobbies puritains, qui réclament la censure du rock.

À la fin des années quatre-vingt, les frénésies modernistes semblent marquer le pas. Lassés de surenchères sonores vite gadgétisées, un peu désorientés par le vide culturel laissé par le volontarisme innovateur de la décennie, public et artistes reviennent à plus de simplicité, retrouvent le goût des racines musicales. La Blanche Suzanne Vega, la Noire Tracy Chapman, les éthyliques Pogues réactivent le pur folksong. The Jesus & Mary Chain, The House of Love réimposent les guitares. Terence Trent D'Arby se fait le chantre de la continuité de la soul music comme du rock'n'roll qu'elle a inspiré. L'Amérique s'attache à forger un piédestal culturel à sa musique populaire. Films rétrospectifs (*La Bamba* , pour Ritchie Valens, *Hail Hail Rock'n'roll* , pour Chuck Berry), musées (la résidence d'Elvis Presley, Graceland, à Memphis), panthéons (le Rock'n'Roll Hall of Fame), retour célébré de vieilles gloires (George Harrison, Keith Richards, Eric Clapton, Brian Wilson, Roy Orbison), usage intensif des classiques rock et soul pour les bandes originales de films et les spots publicitaires, redécouverte du répertoire par les rééditions en disques compacts, pléthore de biographies, modes rétro (psychédélisme) font resurgir le patrimoine de trente-cinq ans d'ère rock'n'rollienne comme pour compenser une trop grande boulimie novatrice. Un peu affolée par l'immensité de son empire, l'hypertrophie de son pouvoir et l'altération qui en découle, la rock music opère comme une autovérification d'identité. Avant de composer les hymnes du nouveau millénaire.

Une nouvelle donne pour les années quatre-vingt-dix

La fin des années quatre-vingt apparaît, au fil des ans, comme une période charnière dans l'histoire de la pop music. Pour au moins trois raisons: le passage du disque «noir» au disque compact, le rapprochement des firmes multinationales – les «majors» – et des labels indépendants, la mondialisation des moyens de communication.

La disparition progressive du microsillon révolutionne l'industrie du disque. En rééditant leurs fonds de catalogue, les grandes compagnies rallongent la durée de vie des groupes. C'est ainsi que, deux décennies après leurs débuts, Pink Floyd et les Rolling Stones déchaînent toujours les passions. Seule la mort interrompt les carrières, comme ce fut le cas pour Queen avec la disparition de Freddy Mercury, en novembre 1991. Et encore! Car le disque compact relance aussi les groupes disparus: nouvel apogée pour The Doors avec la sortie du film d'Oliver Stone en 1991 ou reformation du Velvet

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

Underground en 1993 pour une tournée triomphale. Beaucoup l'imitent, avec plus ou moins de réussite. Du coup, les artistes d'envergure mondiale signent pour de véritables ponts d'or (Prince avec W.E.A. ou Michael Jackson avec Sony). Les droits, comme ceux des Beatles, rachetés par Michael Jackson, ou ceux des maisons de disques dont le catalogue est considéré comme indémodable (Island pour ses enregistrements de reggae, Motown pour la soul) atteignent des sommes vertigineuses. L'ère de la compilation et des rééditions intégrales transforme le disque, qui passe du statut d'objet culturel à celui de produit de consommation.

Mais cette révolution recèle un vice pernicieux: la création souffre de la capitalisation des majors sur les valeurs sûres et, surtout, de la chute des ventes des formats courts: ni la cassette deux titres ni le disque compact deux titres n'arrivent à se substituer à ce que fut le bon vieux 45-tours. Lancer un nouvel artiste relève donc de la gageure, les coûts de base (enregistrement, promotion et commercialisation) étant désormais plus élevés. C'est pourquoi les multinationales ont, tout d'abord, absorbé les principaux indépendants puis, ensuite, créé leurs propres labels. Sans remettre en cause l'hégémonie des firmes toutes-puissantes, cette évolution a débouché sur une nouvelle approche qui n'exclut plus le risque et la liberté artistique.

Une radicalisation de la musique

À ce petit jeu, les États-Unis vont reprendre l'avantage sur l'Angleterre. Sous l'impulsion de la scène bruitiste new-yorkaise (Sonic Youth) et d'un groupe de Boston, Pixies, le rock va redevenir un phénomène social contestataire et déviant grâce à un label de Seattle, Sub Pop, et à un groupe, Nirvana. Son leader, Kurt Cobain, déclare à la fin de 1989 qu'il veut révolutionner le rock. Ce sera chose faite deux ans plus tard avec la sortie de «Nevermind», un album dont la chanson-phare, *Smells Like Teen Spirit* , devient l'hymne de toute une génération et lance une nouvelle mode: le *grunge* . Beaucoup de groupes (Pearl Jam, Soundgarden, Smashing Pumpkins...) profitent alors de cet engouement pour le bruit mélodique, l'allure négligée et le son sale, et éclipsent presque le hard rock de Guns N'Roses ou de Metallica. Pourtant, victime d'un succès qui ne tarde pas à le dépasser, Kurt Cobain entre dans la légende du rock en se suicidant, le 5 avril 1994.

Mais, si le grunge, comme souvent le rock, est plutôt l'apanage d'une population blanche, la communauté noire n'est pas en reste. Depuis le succès des Blancs Beastie Boys, le rap a pris un essor considérable. Il s'est rapidement répandu dans la jeunesse défavorisée et cosmopolite des grandes cités urbaines, que ce soit aux États-Unis, en Grande-Bretagne ou même en France. Il s'est, lui aussi, fortement radicalisé, poussé par un phénomène typiquement américain: les gangs. Et, progressivement, à l'image des films *Do the Right Thing* , *Boys'n the Hood* ou *New Jack City* , du rap de Ice T, MC Hammer ou Arrested Development, on est passé au *gansta rap* très vindicatif de Nigger with Attitude, de Ice Cube, de Snoop Doggy Dogg.

Mais il ne faudrait pas limiter l'évolution du rap à ces seuls débordements. De La Soul va imposer mondialement, à partir de 1989, un genre jusque-là réservé à quelques initiés: le *hip hop* .

En fait, l'Angleterre, pour pouvoir placer quelques nouveaux pions sur l'échiquier

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

international de la musique, va devoir créer de nouveaux genres. Pourtant née à Detroit ou à Chicago, la *house music* , dance music créée par les disc-jockeys et pour les disc-jockeys, trouve une première reconnaissance mondiale avec M.A.R.R.S. et le premier «tube» uniquement composé de *samples* , *Pump Up the Volume* . Ce disque déclenche une véritable explosion musicale en Grande-Bretagne (que certains compareront au mouvement punk). Elle part des clubs et de l'*acid house* – une variante fortement marquée par une nouvelle drogue, l'ecstasy –, croise la pop à Manchester le temps des Stone Roses et autres Happy Mondays, en 1989, pour finalement trouver un premier aboutissement dans le «Screamadelica» de Primal Scream en 1991. À partir de là, une véritable scène *dance* se met en place avec ses disc-jockeys, ses clubs et ses groupes (du plus commercial, 2 Unlimited, au plus expérimental, Underworld). Mais la reconnaissance internationale n'interviendra qu'en 1993, jusqu'à ce que Björk, la chanteuse d'un groupe islandais, The Sugarcubes, fasse l'unanimité avec un premier album judicieusement intitulé «Debut».

Parallèlement à cette explosion dance, le Royaume-Uni développe un style qui mêle le jazz à la soul: l'*acid jazz* . Né dans les clubs et sous l'influence de deux labels, Acid-Jazz et Talkin'Loud, ce nouveau genre musical, grâce aux succès des Brand New Heavies, Corduroy ou Galliano, ne trouvera lui aussi une reconnaissance mondiale qu'en 1994, avec Jamiroquai.

Un futur interactif

Les nouveaux moyens de communication (câble et informatique) pèsent de plus en plus sur la pop music.

Les années quatre-vingt ont vu la mise en place d'une chaîne américaine de télévision exclusivement consacrée à la musique: M.T.V. Avec la place que tiennent le clip vidéo dans la promotion de la musique et la télévision dans notre vie quotidienne, cette chaîne est devenue l'un des acteurs incontournables de l'industrie musicale. Son poids n'a cessé d'augmenter, allant même jusqu'à imposer modes et courants. C'est ainsi qu'en retransmettant les grands concerts de la fin des années quatre-vingt qui mélangeaient des artistes de toute nationalité, M.T.V. a fortement influé sur l'émergence de la *world music* , dont l'un des plus fidèles partisans est l'ancien chanteur du groupe Genesis, Peter Gabriel, et son label Real World. Par la suite, cette chaîne a contribué à faire des concerts et des enregistrements acoustiques, appelés *unplugged* , du nom de l'une de ses émissions vedettes, un passage obligé pour tout artiste digne de ce nom.

Enfin, toujours en raison de cette mondialisation des échanges, plus la fin du millénaire approche, plus le mélange des genres est grand. Pour les technologies, cela passe par une plus grande interactivité. Les plus sérieux concurrents du disque au milieu des années quatre-vingt-dix sont les jeux vidéo. Le clip a réussi la parfaite adéquation du son et de l'image; il faudra bientôt y intégrer une dimension ludique. Grâce au CD-ROM, par écran et ordinateur interposés, les premières tentatives en ce sens proposent déjà de communiquer avec les groupes: en les interviewant (Depeche Mode), en réalisant soi-même leurs clips (U 2) ou, comme dans un jeu de rôle, en permettant d'accéder par étapes à leur vie privée (Prince).

Pour la musique, cela se traduit par une interprétation des styles, dont la fusion, avec

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Rage against the Machine ou Beck, constitue l'exemple le plus avancé. Avant que n'éclatent au grand jour d'autres formes d'expression musicale.

Document 2 : Présentation historique de la presse rock.

Verlant, Gilles, *Le rock et la plume*, Paris, Hors Collection, 2000, p15-16

(…) Il n'est pas encore question [dans les premiers journaux parlant de rock] de rock critique, juste d'une bande de jeunes qui parlent avec enthousiasme à une autre bande de jeunes de leurs idoles anglo-américaines favorites. N'oublions pas que la musique elle-même ne véhicule en ces années pré-Beatles/pré-Dylan aucun message digne de ce nom. Plutôt, le rythme est lui-même le message : rythme libérateur, occasion de se défouler, prétexte à affirmer sa différence, inspiration pour adopter un look provocateur, source inépuisable de rêve pour une jeunesse encore engoncée dans un carcan de conventions et de rigueurs (guerre d'Algérie, de Gaulle, puritanisme, absence de contraception digne de ce nom, etc.) Lorsque les chanteurs vont se mettre à questionner (la société, la conscience, la culture, la musique elle-même), leurs fans vont les suivre et parmi eux, ceux qui n'étaient jusque là que des chroniqueurs du rock vont se muer en rock critiques. De leurs idoles ils vont attendre plus que de la musique – même si celle-ci, parallèlement, gagne en crédibilité : on voit apparaître des mélodistes qui font l'unanimité (les Beatles), des virtuoses étonnants (Eric Clapton, guitariste des Yardbirds en 1964-1965), des vagues cohérentes (le British Boom avec les Stones, les Kinks, les Animals, les Them, les Who, etc.) ; on s'aperçoit aussi qu'elle a des racines (le blues) et, déjà, une histoire (les Beatles qui chantent Chuck Berry ou Little Richard, des rockers des années 1955-1957, autant dire une éternité). De leurs stars, les pionniers de la rock critique espèrent donc désormais autre chose que des hits : une attitude, une pose, l'exemple d'un autre mode de vie, le refus d'un système, l'affirmation d'une alternative. Et pour raconter cette expérience, pour l'intellectualiser, une presse plus adulte va voir le jour : *Rock&Folk* à la rentrée 1966 (après un « zéro » encarté dans le numéro d'été de Jazz Hot), soit avec plus d'un an d'avance sur le magazine américain *Rolling Stone*, *Best* en 1968 (...). Puis il y aura les papiers de Lentin dans *Actuel*, les chroniques « Méchamment rock » de *Charlie Hebdo* et les autres. (…)

Document 3 : La fascination pour les sixties.

Eudeline, Patrick, "1967, Lost Highway" (extraits), *Rock&Folk* 356 (avril 1997), p50-54.

1967-1997, trente ans ont passé depuis le premier Velvet et l'acid-rock de Cream et autres Jimi Hendrix. Autant dire qu'il ne s'est rien passé. Et si après 1967, 1998 ?

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Pfou ! Pas un jour sans que je ne passe dans le métro devant cette foutue affiche vantant la resucée 1997 de "Hair". Avec ce Trente Ans Déjà : 1967-1997 gros comme un faire-part, ces danseurs pour boys-band singeant la pose extatique originelle. A chaque fois, je ne peux m'empêcher d'évoquer combien en 1977 déjà, avec le film de Forman, tout cela semblait si loin que c'en était obscène. Enfin ! c'était l'été de la haine. Alors, aujourd'hui, avec cette adaptation qui n'est qu'une excuse de plus pour fourguer du vintage, du garanti sur mesure, du placebo nostalgique, histoire, encore une fois, de parer le squelette grimaçant de notre fin de siècle des atours de ce temps-là, de l'année magique... Quand tout ce qui reste plus ou moins, tout ce qui n'a pas été desquamé, putréfié, fossilisé, ce qui, de la bête, bouge encore. Energie, idées, art, rock'n'roll ou tout ce qu'on voudra, tout ce qui peut être réveillé, folle jeunesse et cheveux longs, riffs à la Kinks et disques d'Oasis, Mellotron de Blur ou Hammond samplés, remixes du "Too Fortiche" de Pierre Henry, pantalon à carreaux, franges Françoise Dorléac, réveil militant et tout le saint-tintouin. Il devient urgent d'en réinjecter un peu, encore une fois.

Rickenbacker

Mais le temps a passé comme un vrai cauchemar et, trente ans ou pas, il est décidément trop tard. Pourtant 1967 est là, dans les fringues, la musique et même les nouvelles dopes. Plus que jamais intériorise, exploite. Plus que jamais, une obsession récurrente, si évidente que la notion même de revival échappe : on ne pense plus à en accabler Martine Sitbon ou Stéphane Kélian. C'est là, encore une fois, une nostalgie derrière nos lacunes, la solution au vide. Le pire, c'est que 1967 n'a jamais vraiment quitté la scène. D'aussi loin qu'on s'en souvienne. Depuis cette première vague de nostalgie qui signifiait, déjà, que la guerre était finie. Que désormais, il n'y aurait plus que souvenirs. C'était 1969 avec la vague de "Bonnie & Clyde" (et New Vaudeville Band ! John Dummer ! le néo-ragtime et tout le tralala) et surtout du rockabilly revival. Avec "Lady Madonna", Sha Na Na, Earl Vince & The Valiants (approximation rockabilleuse et prête-nom de Fleetwood Mac), les Wild Angels ou le retour des perfectos. Tout cela signifiait bel et bien, on venait de s'en rendre compte, que le rêve était mort, qu'on ne pouvait aller plus loin. 1967 avait été l'absolu zénith. Depuis, on ne put se résoudre à tirer la chasse.

Et nous venons de vivre, tout bonnement, trente ans de nostalgie. En cycles de plus en plus rapprochés, un cauchemar harmonique de fréquences sifflantes.

Oui, je n'ai pas le souvenir d'avoir vraiment (au présent) vécu autre chose. Depuis "Pin Ups" de Bowie, qui signait que toute cette histoire glam-rock était bien une nostalgie des Mods, de l'esprit comme de l'élégant fracas. Groovies, New York Dolls et leurs approximations Pretty Things, le pub rock, et puis évidemment le punk ensuite. Une bande de gamins courant les boutiques vintage pour y dégotter guitares Rickenbacker et Vox, disques de Kim Fowley ou EP des Sonics, Levi's mille-raies à mini-pied-de-poule. Si on va au fond des choses, mod revival, power pop ou ska, Nancy Wilson ou eighties façon Nikky Sudden, TV Personalities ou Rezillos. Tout ce qu'on voudra. N'importe quoi du moment que l'on puisse continuer la fête et l'illusion, à vénérer les mêmes choses. Et le grunge, alors ! des fans du Lennon mal embouché et hurleur qui se la donnaient en syndrome Yardbirds (le feed-back, la fuzz, concept habituel du que le grand riff me croque) sur des Jazzmaster ou des Dan Electro. Oui, l'année 1967 c'est comme la minijupe. Quelque chose qui n'a jamais vraiment disparu, qui galope désormais dans

l'inconscient de trois générations, dont la nostalgie perdure depuis. Parce que 1967 était épitomé et aboutissement. C'est cette année-là, rien qu'un exemple, que des pavés furent jetés, pour la première fois, sur des flics parisiens. C'était à l'Olympia. Pour un concert des Rolling Stones. Oui, rien qu'une métaphore, comme cela, au presque parfait hasard : parce que, de quelque bout qu'on la prenne, cette année-là fut dépucelage. Un fameux dépucelage cosmique: le jour où les Martiens sont arrivés. (…)

Document 4 : Les qualités icôniques de Kurt Cobain.

Bayon, "La fin du désir", *Libération*, 11 avril 1994, p35.

Ca ne pouvait pas durer. Kurt Cobain était trop bien, trop jeune, trop exemplaire, trop doué, trop visionnaire, trop romantique, trop bien marié à la trop parfaite égérie Courtney, pour être vrai. Tant de perfection rock en un.

A l'heure où l'on s'entend généralement à considérer, preuves stoniennes à l'appui, le rock ('n'roll), genre musical fondé d'un coup de rotule magique par Elvis Presley vers 1955, comme sinon défunt, du moins moribond, à l'heure où Kurt Donald Cobain tout le premier affirmait que Nirvana, au nirvana du succès, était un groupe foutu, sans autre perspective que l'autoparodie comme le rock en général, le dieu de Seattle était la preuve vivante, époustouflante, de sa pérennité impeccable, en phase avec le temps. Qu'on en juge.

Premier héros de ce qu'on pourrait appeler la génération anxieuse, figure subliminale du white trash (petit Blanc déclassé) intemporel réactualisé homeless (SDF), d'une séduction rayonnante (mais soleil noir) inédite, stratifiant et transcendant harmonieusement ensemble les vertus, poils et oripeaux, des cultures et contre-cultures suivantes: punk, rockabilly, country, baba-cool, freak, californien, surf, hard rock, garage, yuppie, bof, metal, hardcore, sonique, arty, rhythm'n'blues, écolo, noisy, world music, Kurt, plus que quiconque depuis des lustres, autant que les deux Michael (Stipe-R.E.M ou Jackson) et Bono réunis, était le saint rocker digne, dans sa déréliction achevée, de l'époque.

Junkie avéré, sans complaisance ni complexes, (cor)rompu à l'usage invétéré de toute sorte de substances prohibées, à commencer par les plus asociales, coke et héroïne, mais sans joie, avec une sorte de fatalisme socio-héréditaire, sans horizon comme tant de millions de ses semblables adolescents attardés, anonymes héros levellers, néo-hobos ou surdiplômés chômeurs de notre ère de crise, homme-enfant nihiliste. Kurt Donald Cobain, ce champion du monde des laissés-pour-compte, avait commencé par forcer l'attention du monde entier en faisant en 1991 d'un album de quatre sous quasi clandestin la plus forte secousse commerciale encaissée par le marché du disque en crise depuis le Thriller de Jackson.

Morale: un semi-clochard et deux copains, Nirvana, trio de rock de pure dépression (prostration et stress ensemble), pouvaient transmuer, au creuset du «grunge» philosophal, sous les signes croisés de la transe apocalyptique, du bullshit intégral et de

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

la stratégie mondialiste (Geffen Records), la dépression en bingo, le flip en mode.

Aux âmes sensibles, la voix-guitare de Cobain, autant dire le son de Nirvana, parlait un langage d'une rare distinction, brûlé au sceau inimitable du «désespoir de cause». Surproduit ou pas, le secret de l'Œuvre au noir Nirvana, souvent décrié, - sorte d'«om» métallisé, véritable éjaculation industrielle -, était celui du vrai. De même que les textes y afférent, qui n'étaient pas pour de rire.

Quand Cobain, sur l'album de l'explosion mondiale Nevermind (Laisse tomber, Rien à foutre), propose le Lithium comme réponse, c'est plus qu'une ritournelle, c'est, fondé sur son expérience personnelle, un verdict, un diagnostic, une éthique, mode d'emploi de la vie, manifeste: aucun espoir, sus aux anxiolytiques.

D'ailleurs, le Nirvana, pour commencer, n'est-ce pas la sérénité dans la fin de tout? Tout désir, toute entreprise, toute naissance?

Si le dernier Nirvana, intitulé en toute régression infantile In Utero, entre mélancolie prénatale et effusion domestique (l'admirable maîtresse-épouse-mère à gueule de pute voyou Courtney Love, entre deux séances porno enceinte jusqu'aux yeux où elle posait touffe à l'air, a très bien raconté comment, à l'heure où elle lâcha les eaux, elle tenait la main de son mari lui-même suant sang et eau, au pire d'un travail atroce de désintoxication), si In Utero donc devait s'appeler I Hate Myself & I Want To Die, ce n'était pas pour rien.

Notre homme, dont en dépit de toutes ses défausses («Notre public ne comprend rien»), de ses sarcasmes («Comment changerais-je la vie des gens, quand j'ai déjà du mal à changer de chemise?...»), des millions d'admirateurs éperdus attendaient la lumière, des conseils, le salut, a exécuté son programme électoral point par point: Rome, 14 mars 1994, «1 hate myself.. », haine de soi: coma; Seattle, 8 avril 1994, «... & I want to die»: mort. On fait difficilement plus «vrai». Et plus lourd de sens.

Kurt Cobain, homme public, se donnait en spectacle; en se donnant la mort, il la donne spectaculairement en exemple, en vérité dernière: «Laisse tout et suis-moi». De même que Jésus, en se faisant crucifier, montre la voie, signifie à ses fidèles que vivre en chrétien c'est mourir («Il n'a rien donné celui qui n'a pas tout donné», etc.), de même, en se transcendant en Lorenzaccio (Potocki?) martyr de la compassion grunge, le messie proie de la jeunesse sans frontière sacrifiée, humanité de cœurs en peine de société, leur expose très crûment que le désenchantement est peut-être sans retour, que passé un certain cap de résignation, point de salut, que la réussite même (argent, gloire, amour...) n'est pas un but, que le mieux est de rendre les armes et l'âme. En se tuant, avec cette sorte de molle sauvagerie autistique qui caractérisa sa musique de pur pathos, Werther Cobain dit que le bon choix, en toute fraternité (« je vous aime, je vous aime... » seraient ses derniers mots avant le canon dans la bouche), c'est la disparition.

En cela Kurt Cobain, mort modèle, rejoint dans la galerie des rockers christiques (Christ dont il aura eu comme personne avant le visage de pur chromo, depuis le cheveu jusqu'à la barbe), le parangon de vertu rock que reste l'irrémédiable Ian Curtis. Voix, âme, leader, du groupe new wave absolu Joy Division, Ian Curtis, vieux garçon kafkaïen de Manchester, ayant réinventé le rock (rythmique et voix sépulcrales, production et textes morbides), dûment déposé sa marque unique, clairement averti, chemin (de croix) faisant,

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

de ses plus noirs desseins (Isolation, la chanson que Courtney Love écoutait, prétend-elle, le jour où elle fut déflorée), paraphait l'œuvre no future en se pendant un jour de 1980, à la veille d'une tournée américaine, après une poutre de son garni, dans sa vingt-troisième année. Qui est capable ainsi, d'offrir «en plus» (du talent majeur, de la maîtrise esthétique), cette touche finale du calvaire, d'une mutilation, la folie du «nœud de sang» à la gorge, ou du bouquet métaphysique d'une boîte crânienne éclatée'?

Rocker à vif, rock à mort, Kurt Cobain cette nouvelle étoile noire sur la bannière du rêve américain, prête vie au rock donné pour mort qui le tue. Et sens : on y vainc sans gloire, on n'y joue pas impunément.

Document 5 : Le rejet de la dance par la critique.

Sabatier, Benoît, "Saturday Night Fever", *Technikart* 28 (décembre 1998), p48-49.

Hédoniste, la dance ? Oui, et c'est pour ça qu'on l'aime.

Il existe des musiques du tonnerre qu'on n'écoutera surtout pas chez soi. Ce sont les musiques de danse qui prennent leur véritable dimension balancées à fond les ballons en club. Des musiques longtemps snobées par l'intelligentsia, plus apte à voir de l'art chez Leonard Cohen qu'à vanter le génie de ce moustachu de Georgio Moroder. Normal : un disque de dance ne s'évalue pas selon les mêmes critères qu'un disque de folk. On chronique un album assis devant son ordinateur, pas debout, les bras au ciel, en train de tortiller frénétiquement du popotin sur un dancefloor. Pour faire simple et con : un morceau de dance s'adresserait au corps, alors qu'un album étiqueté « songwriting » parlerait à l'intellect - et le cerveau, c'est autrement plus crédible, sérieux, que le pelvis.

C'est là où on commence à tiquer : pourquoi refuser à un compositeur dance le label « songwriter » ? Nile Rodgers (du groupe Chic), Man Parrish, Larry Heard et Etienne de Crecy n'écrivent-ils pas des morceaux ? Parce qu'ils ne s'adressent pas exclusivement à un auditoire de barbichus trotskystes, on devrait les considérer comme des compositeurs au rabais, des faiseurs vulgaires ? Désolé, mai le disco n'est pas obligatoirement une musique vulgos juste bonne à passer à l'Acapulcodancing de Bourgagneuf ; Abba est un immense groupe pop ; et dance ne signifie pas Eurodance.

On se rappelle du combat mené par les jeunes loups des Cahiers du cinéma : faire en sorte qu'un Hitchcock soit artistiquement reconnu de valeur comparable avec un Flaubert. Aujourd'hui, il s'agirait d'arrêter d'expertiser un Elliott Smith obligatoirement supérieur à un Romanthony. Les deux ne concourent pas dans la même catégorie ; les deux s'avèrent suprafortiches dans leur domaine respectif.

Finalement, la vraie fracture, c'est donc celle qui existe entre musique physique et musique cérébrale - sachant que l'une n'empêche pas l'autre - et non, comme on voudrait nous le faire croire, entre rock et techno, entre électronique et songwriting. Beaucoup de disques électroniques sont indansables. Pas la moindre possibilité de gigoter en écoutant le dernier Plastikman. Difficile d'activer ses guiboles au son de Photek. Ça, c'est de

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

l'électronique cérébrale, surtout pas de la dance. Par contre, on pourra s'agiter furieusement sur du Jon Spencer ou du Supergrass. Il ne faut pas l'oublier : au départ, le rock'n'roll est une musique de danse. Rappelons-nous les déhanchements sacrément contagieux du king Presley, les rythmes endiablés imposés par Chuck Berry et Bill Haley... En 1963, on se rendait en club écouter les Stones pour se défouler comme des salopards !

Le club: c'est là où la musique de danse acquiert un sens. D'où le développement d'une véritable « club culture », où la musique n'est plus qu'un accessoire. La culture club possède ses rites, ses repères, ses tenues, ses codes... et sa superficialité, grogneront nos barbichus trotskystes. Plus basket que mocassin, plus maxi vynile qu'album CD, plus ecstasy qu'opium, plus house que country, plus hédoniste que pleurnicharde, plus homo que mariée-six-enfants-baptisés, plus DJ's que micro-guitare-sèche, plus culte du corps que je-suis-barbu-et-mes-sandales-puent, plus black music que white spirit, plus nocturne qu'heure du goûter, cette culture, évolutive et spécifique, prône le droit au bon temps, à profiter de l'instant.

Brian Eno, intello ambiant, à propos de Howie B., producteur régulièrement axé sur le clubbing : « Je crois qu'il a un concept tout à fait différent de ce qu'un disque doit être. Pour lui, c'est un instantané, pour nous une peinture ; pour lui, un article de magazine, pour nous, un roman. [Lui a] besoin d'un maximum de glamour et de drame. [Nous voulons] de la profondeur de sentiment. » Mouais... L'opposition est facile. On trouvera quant à nous beaucoup plus de profondeur dans I Will Survive que dans toute l'œuvre de Mychael Nyman. En fait, la question que soulève la dance, c'est tout simplement : quelle interactivité enjoint la musique ? Peut-on apprécier sans partager ? Doit-on écouter, entendre, participer, mater, draguer, fucker, méditer ? La dance, en optant pour un extravertisme de façade, ne se coupe pas de la réalité. Sex Machine et Saturday Night Fever, c'est aussi ça, la vraie vie.

Document 6 : Les musiciens électroniques français et le marché du disque.

Beauvallet, JD, "La VI^{e}République", *Les Inrockuptibles* 206 (7 juillet 1999), p22-26.

(…) Unis dans une même défiance face à une industrie du disque sclérosée et dépassée, les underground de Paris ou de province ont longuement cherché, comme dirait Chuck D, "à jouer sur le même terrain de base-ball, mais avec les règles du football': Soit : utiliser le même champ de bataille mais avec ses propres armes, des lasers guidés quand d'autres se battent encore à la fourche. Car les électroniciens ont très vite compris qu'il n'y avait, dans un premier temps, rien à attendre de maisons de disques obsédées par le seul territoire français et par les mêmes recettes de cuisine bourgeoise indigeste - un zeste de promo, trois tonnes de NRJ.

D'où une jolie arrogance et une intransigeance dans les négociations face à une

industrie qui, soudain, perdit de sa superbe, de sa position de force. Des deals inédits et gonflés imposés par Daft Punk jusqu'à la fuite de cerveaux comme Micronauts ou Phoenix vers l'Angleterre, il est loin le temps de l'industrie franco-française à papa, où les groupes devaient s'agenouiller pour avoir le privilège de sortir des disques.

C'est même cette incompréhension entre les marchands et les musiciens, vécue de l'intérieur alors qu'il travaillait pour une major, qui donna à Pierre-Michel Levallois la foi de monter son propre label, Solid, qui accueille aujourd'hui Etienne de Crécy, Cosmo Vitelli ou la future star Alex Gopher. "Je voyais des gens avec des pépites dans les mains et qui ne savaient pas quoi en faire, qui les massacraient ou ne les sortaient même pas. C'était le cas d'école de ce qu'il ne fallait pas faire sur les nouveautés et les choses pointues. La majorité des majors étaient totalement incapables de comprendre et d'intégrer ces nouvelles musiques : elles ne pensaient encore qu'au marketing. Alors ces nouveaux venus de l'électronique ont imposé en force leurs règles. Ca doit venir de la culture DJ : si tu veux être payé et logé dans des conditions décentes après un set de DJ, il faut être fort dans les négociations. Et puis, tous avaient tellement peur des majors qu'ils ont été incroyablement stricts et exigeants."

Autre proposition, pas si éloignée finalement, de Christophe Monier pour expliquer cette irréductibilité : "L'absence de complexes vis-à-vis du business et de l'argent, on l'a apprise dans le hip-hop. Et puis au début, la techno et la house étaient des musiques sans visage, sans information, sans pochette. L'idéal, c'était "Seule la musique compte." Et ça, c'était complètement incompatible avec les médias et le business. Il y avait un rejet de tout le système, on sentait qu'il n'y avait rien à perdre. On demandait l'impossible, en sachant que si on ne l'obtenait pas ici, on le trouverait ailleurs, souvent à l'étranger. Ou alors, on pouvait le faire soi-même. Car le simple fait que cette musique soit souvent instrumentale lui ouvrait toutes les frontières. Et on partait de loin... J'avais un test terrible pour les disques français jusque-là : je les passais à un étranger en espérant qu'il n'éclate pas de rire. Et ça n'arrivait pas souvent. Le chant, ça a toujours paralysé le rock en France. Moi, la seule preuve que je pouvais avoir que mes morceaux possédaient un intérêt, c'était qu'ils soient acceptés dans les endroits où la musique était la plus vivante et pertinente, en Angleterre ou en Amérique. Les premiers singles des Micronauts sont ainsi sortis sur Loaded le label de Brighton qui abrite Skint. De toute façon, on n'avait pas le choix. La France avait été en dessous pendant des années. Jusqu'à l'arrivée de la gauche au pouvoir en 81, c'était un pays ringard, où la politique par rapport aux jeunes était réactionnaire. Tout ce qui était un peu excitant et jeune était interdit : les radios libres, la pop à la télé. . . Et après, sur de telles ruines, il a fallu du temps pour construire. "

Depuis le plan Marshall, on sait ce que coûtent les reconstructions d'après-ruines, les rancœurs et jalousies que peut entraîner le retour aux affaires. En France, où on n'avait jamais été aux affaires, la jalousie semble pour l'instant avoir épargné les vainqueurs de la reconstruction : on se remixe, on se vidéose et on se conseille encore sans compter chez ces nouveaux squatters des charts. Pierre-Michel Levallois : "C'est plus un effet dynamique que de la jalousie. Quand Daft Punk a cartonné avec son album, on a tous dit "Chapeau, il va falloir se défoncer pour faire aussi bien." Il n'y a pas d'aigreur, mais de l'émulation. Ça a créé un précédent : soudain, il était possible pour un groupe français de réussir à l étranger. "

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

Quand on avait expliqué à Christophe Monier l'idée d'un survol, en sa compagnie, de la scène française, sa réponse avait été encourageante : `je ne suis pas très représentatif de la scène française : j'ai formé les Micronauts avec un Gréco-Canadien et nous avons signé avec un label anglais. "C'est justement pour cette ouverture sur l'extérieur, pour ce survol en haute altitude de complexes qui, il y a dix ans encore, atrophiaient les ambitions de la musique d'ici que Christophe Monier est très représentatif de cette nouvelle façon, européenne sinon mondiale, d'envisager la musique en France. On imagine mal, en effet, Bijou ou Starshooter démarchant directement un label anglais de pointe. On se souvient à quel point une tournée anglaise de Taxi Girl, le respect du Punk London pour Métal Urbain et les Stinky Toys, ou encore un triomphe sud-américain de La Mano Negra apparaissaient, dans la préhistoire, comme d'incroyables anomalies. Mais depuis que Daft Punk, Mr Oizo ou Air ont créé, à l'étranger, ce fameux précédent qui décomplexe et ouvre les portes, même le narquois NME ne se sent plus obligé de parler de "groupe français" - et encore moins de "groupe béret/baguette" - quand il chronique Micronauts ou Cassius. Fini, donc, cette époque maudite où un concert au Rose Bonbon représentait le zénith d'une carrière française, un col de huitième catégorie dont let descente était souvent mortelle que faire après une telle gloriole - aussi dérisoire soit-elle ? Voilà, à quelques exceptions près, tout ce que pouvait offrir le rock français : une mini-sensation franco-française, franco-belge ou franco-québécoise dans les meilleurs cas. On a connu perspectives plus exaltantes.

Depuis que Métal Urbain avait inauguré en beauté le catalogue Rough Trade à la fin des années 70, on n'avait pourtant jamais vu autant de directeurs artistiques de maisons de disques anglaises traîner en France que ces deux dernières années - pour des raisons professionnelles, s'entend. On vit même deux labels indépendants des plus en vue - Independiente et Wall Of Sound - en venir aux mains pour la signature des Parisiens d'Impulsion, le label Loaded de Brighton, maison mère de Skint, accueillir Curtis après avoir lancé les Micronauts ou même Creation, ce bastion d'anglocentrisme, recruter l'électronique puérile de Le Tone. "L'important, s'amuse Christophe Monier, chanceux gérant d'Impulsion et des Micronauts, c'était déplacer la France sur la carte de la musique mondiale. Maintenant que c'est fait, personne ne pourra l'effacer."

Pas un hasard si, au nez et à la barbe de labels français pourtant aussi fureteurs que Source, Artefact, Solid, Kung-Fu Fighting, Versatile, Yellow ou F-Com, des labels anglais aux juridictions aussi diverses que Rephlex, Loaded, Wall Of Sound ou Soma viennent régulièrement à la chasse en France, certains d'y trouver tous les gibiers possibles. Curtis : "Mes disques ont plus de retentissement en Angleterre ou en Allemagne. Il faut accepter le fait qu'on peut être français et ne pas fonctionner en France. Daft Punk a décomplexé beaucoup de gens ici, leur attitude face au business a été aussi déterminante que celle de Nirvana il y a dix ans."

(…) Les plus vaches, en évoquant le funk filtré de Stardust ou Bob Sinclar, se contentent encore et toujours de rappeler qu'il y avait toujours eu une exception culturelle française : le disco, régulièrement exportable et exporté. Mais voir en Daft Punk ou Étienne de Crécy les héritiers musicaux des seuls Patrick Hernandez ou Ottawan relève d'une vue et d'une ouïe alarmantes : aucune courbette, ici, en direction du grand public roi et de ses radios monarques, mais une vision et une déraison dont on s'étonne encore

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

qu'elles aient trouvé un tel écho.

Et même si l'on trouve aujourd'hui le lot fatal d'opportunistes, de coups montés et de margoulins lancés aux basques de la french touch, l'ambiance est encore loin d'être morose : "je suis peut-être naïf, mais je n'arrive pas à croire qu'un musicien puisse être suffisamment cynique et calculateur pour s'obliger d jouer une musique précise, rêve Christophe Monier. Beaucoup de gens ont évolué de manière naturelle. C'est pourquoi cette scène survivra au phénomène de la french touch : elle est aujourd'hui diverse, de plus en plus audacieuse, de moins en moins insipide et molle. Ça durcit "

(…) Ceux que la question grave de l'avenir de cette scène empêcherait de dormir peuvent pourtant immédiatement arrêter de stocker les somnifères de la joie publique offerte par Jackson à la grave sensualité de I:Cube, du fun easy-listening brillant de Shinju Gumi à la house dévergondée de D:mon, de la pop abracadabrante et venimeuse de Phoenix aux productions ahurissantes de Thomas Bangalter, des montages absurdes de 87-Bis au groove savant des Micronauts, cette scène à la diversité et à l'imagination désormais totalement déridées devrait largement passer le cap fatidique du 11 août - date arrêtée par DJ Paco pour mettre fin à la fiesta. Car si la french touch, cette recette fast-food n'intéresse désormais plus que les touristes et les marchands, ses inventeurs, eux, sont déjà très loin, éparpillés, en marche. On leur a même trouvé une bannière: un titre de Cosmo Vitelli. Loin des valeurs très Ve République dénoncées plus haut par Christophe Monier, sa rengaine s'appelle *En avant pour la VIe République*.

Document 7 : Adéquation d'un mythe vivant avec l'actualité.

Kaganski, Serge, "Dylan on Dylan" (extraits), *Les Inrockuptibles* 122 (15 octobre 1997), p20-31.

(S.K.) - (…) De tous les musiciens légendaires des années 60, vous êtes celui qui joue le plus, qui donne le plus de concerts. Qu'est-ce qui vous motive encore ?

(B.D.) - Les chansons! Personne aujourd'hui ne joue mon type de chanson. C'est tout. C'est sans doute la même chose pour les Rolling Stones. Ne sont-ils pas en tournée en ce moment ?

- Mais eux font ça tous les six ans. Vous, vous êtes toujours sur la route, comme un hobo.

- (Rires)... Vous pouvez présenter les choses de cette façon, mais ce n'est pas exactement le cas. Je vois plutôt cela comme un job, un artisanat, un petit commerce. Faire des concerts est ma petite activité, mon petit business.

- A vos concerts, on peut voir des gens de 50 ans et des gamins de 18. Quel effet cela fait-il de rassembler ainsi plusieurs générations ?

- Je ne vois que des milliers de têtes... Les êtres humains forment une seule et

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

unique race. Pour moi, tout le monde se ressemble, je ne fais pas de distinctions. Vous savez, je vois des gens qui ont l'air âgé et qui sont très jeunes d'esprit, j'en vois d'autres qui ont 20 ans mais qui pourraient en avoir 60 (rires)... Je suis incapable de vous dire qui est qui, ou quel est l'âge de mes auditeurs.

- Continuez-vous à faire des disques pour que les jeunes possèdent leurs chansons de Dylan plutôt que d'écouter vos vieux disques qui sont la musique de leurs parents ?

- Peut-être. Mais cette activité est aussi un commerce. Je suis chanteur comme vous êtes journaliste. Jour après jour, vous courez après la prochaine histoire, la prochaine interview. Je fais la même chose, je vais vers le prochain concert, le prochain disque.

- Vous avez déclaré dans un article que vous vous sentiez parfois comme un maquereau.

- Malheureusement, la nature de ce métier revêt en partie cet aspect-là. Oui, je pense vraiment ça, je le ressens... Tous les performers sont les mêmes. Quand vous êtes sur scène, que vous regardez la foule, que vous voyez tous ces regards braqués sur vous, vous ne pouvez pas vous empêcher de penser que vous êtes au centre d'un spectacle burlesque, d'un cirque, d'un cabaret... Vous êtes une attraction. Pas une pute. Il y a une différence entre une pute et un maquereau (rires)...

- Mais même s'il y a un aspect tractation financière dans votre métier, cela n'empêche pas forcément de le faire avec soul?

- Je ne sais pas ce que veut dire le mot "soul" Vous assurez vos spectacles avec le talent que Dieu a bien voulu vous accorder. Je ne sais pas si cela a un rapport avec le fait d'être soulful.

- Pourquoi avez-vous toujours rejeté votre statut d'icône, votre rôle de leader de génération ?

- Je ne prends pas cela comme un compliment. Pour moi, les mots "légende" ou "icône" ne sont que des synonymes polis pour "has-been lessivé".

- Mieux vaut être un has-been qu'un never was.

- Ça se discute.

- Vous intéressez-vous à ce qui se passe en dehors de la musique ? Etes-vous toujours concerné par, disons, l'état du monde ?

- Non. Ce serait mentir que prétendre le contraire.

- Pourtant, dans les années 60, vous l'étiez, vous avez écrit certaines chansons politiquement engagées.

- Peut-être. Mais je crois que ce qui compte à mon sujet concerne mon travail et mes performances en tant que musicien et chanteur. Ce qui m'intéresse, c'est le type de musique que j'aime, tout tourne autour de ça.

- Aujourd'hui, pensez-vous que la musique populaire n'est plus le bon vecteur pour faire passer des informations sur l'état du monde ou de la société ?

- Non : pour cela, il existe les journaux et la télévision.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

- Mais c'est une attitude très passive!

- Sans doute, mais c'est la nature du monde que d'être passif. Quand vous allez voir un match de foot, ce n'est pas vous qui jouez sur la pelouse !

- Premièrement, vous jouez vous-même sur scène, et deuxièmement, vous êtes issu d'une génération qui pensait qu'on pouvait agir sur l'évolution des choses - et qui justement a un peu changé les choses.

- Peut-être, peut-être... Je ne sais pas... Moi, je n'ai jamais pensé qu'un de mes disques pouvait influencer le cours des choses. Si j'avais voulu agir sur la société, j'aurais fait autre chose, j'aurais été à Harvard ou Yale pour devenir politicien ou un truc dans le genre...

- Alors pourquoi avoir écrit des chansons comme *Masters of war* ?

- Dans mon esprit, *Masters of war* n'est pas du tout une chanson politique. Pour vous dire le fond de ma pensée, je n'y connais rien en politique. Je suis incapable de distinguer ce qui est de droite de ce qui est de gauche... Je ne raisonne pas en ces termes. Un jour, je pourrais défendre une idée qu'on qualifierait de conservatrice et le lendemain, sur un autre sujet, je pourrais soutenir une position qu'on qualifierait de gauche ! Vous comprenez ? Quand j'ai une opinion, je ne me demande pas si c'est de droite ou de gauche ; je peux maintenir la même idée sur un même sujet, mais selon différents angles.

- Crosby, Stills et Nash pensent qu'ils ont contribué à arrêter la guerre du Vietnam...

- Oui, ils ont stoppé la guerre (rires)... Dans leur esprit, ça ne fait pas de doute, ils étaient ce genre de performers.

- Avez-vous gardé des contacts amicaux, avec vos collègues des années 60, des gens comme les Beatles, les Stones, Joan Baez... ?

- Oui, on se voit encore, à l'occasion... Tous ceux qui sont encore là se voient plus ou moins régulièrement. Je connais tous ces artistes qui ont débuté à mon époque, les Stones, Crosby, Stills, Nash, etc. Mais on ne parle pas des années 60 ou 70, quelle idée ! Je crois que tout cela est plus important pour le public que pour nous. Est-ce que les jeunes parlent de cette époque, s'intéressent à ce qui s'est passé il y a trente ans ? J'en doute.

- Les jeunes sont fascinés par les sixties parce que c'est une époque où on pouvait changer les choses alors qu'aujourd'hui, on se sent plus impuissant.

- Je crois que dans les sixties, il y avait l'idée qu'on pouvait changer le monde. Cette idée était plus importante que l'action concrète. Ce sentiment de pouvoir agir était plus important qu'agir vraiment. Aujourd'hui, c'est essentiellement cette idée qui manque. Les idées sont une chose très puissante, les idées ne peuvent pas être tuées.

- (…) Est-il important pour vous d'intéresser les jeunes générations ?

- Non. Les jeunes sont d'une époque et d'une culture différentes de la mienne. Mes petits-enfants s'intéressent à des groupes et à des chanteurs que je ne connais pas ; ce sont leurs groupes. Moi, je joue pour des gens qui comprennent mes sentiments, mon état d'esprit. (…)

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

Document 8 : L’âge des rockers et la critique.

Sabatier, Benoît, "O vieillesse ennemie", *Technikart* 27 (novembre 1998), p64-66.

Ringards, largués, ventripotents, les vieux artistes deviendraient-ils… inutiles ? Pas tous ? Analyse d’une donnée musicale essentielle : le vieillissement.

Dur, dur d'être un papy. Avec l'âge, le cerveau se ramollit tout mou. Moins de fougue, plus de savoir-faire, moins d'urgence. La créativité s'érode. On persiste pourtant à parler de nos idoles 60's avec des trémolos dans la voix. Mais rares sont celles qui, aujourd'hui, continuent de nous enthousiasmer. Qu'a-t-on par exemple retenu comme disques fondamentaux l'an dernier ? Roni Size, Jay Jay Johanson, Jimi Tenor, Tranquility Bass : principalement des premiers albums, aucun quinquagénaire.

On en revient à cette constatation : nos (grandes) oreilles, pour être captivées, ont besoin de nouveauté. De sang neuf. Ce qui nous amène à de drôles d'analyses. Par exemple : si le deuxième album de Jay Jay Johanson contient plus de meilleures chansons que le premier, il nous a pourtant beaucoup moins renversé. Ou encore : le nouveau Boo Radleys vaut franchement le détour. Mais c'est déjà leur quatrième album. On est passé à autre chose. On préférera un disque plus inédit, fut-il moins valable.

En Grande-Bretagne, la durée de vie d'un groupe devient de plus en plus brève. La critique anglaise a ainsi décidé que Portishead (seulement quatre années d'existence) était désormais un groupe out ! Sont-ce les fashion victims qui raisonnent ainsi, les superficiels enchaînés à la hype ? Pas seulement. L'âge, côté artiste ou auditeur, est une donnée musicale primordiale. Prendre de la bouteille, c'est parfois accéder à la sagesse. Mais le plus souvent, pour un musicien, c'est sombrer dans un confort mainstream peu propice à la créativité, cette dernière se nourrissant d'instabilité.

McCartney, autrefois jeune Liverpuldien aux dents longues, rocker audacieux, gobeur d'acides déjanté, possède aujourd'hui l'une des premières fortunes de son pays. Mais le génie l'a abandonné depuis belle lurette. Il aurait dû tout arrêter il y a vingt-cinq ans, avant que sa « gnac » et sa volonté d'inventer ne soient supplantées par un mode de vie de grand bourgeois. Qu'est-ce qui peut bien motiver aujourd'hui l'ex-Beatles à composer des chansons ? Pas l'argent : il a de quoi se goinfrer de caviar jusqu'à la fin de ses jours. L'ambition créatrice, alors ? Hum. On le sait pertinemment et il doit s'en douter : ses grandes œuvres sont définitivement derrière lui. Pourquoi alors continuer de parler de lui ? Deux explications possibles : 1) Par souci informatif. 2) Par nostalgie.

Saloperie de nostalgie. Elle fait des ravages. Elle déforme toute notion critique. Elle entrave l'objectivité. Lou Reed sort un nouveau disque. Tout de suite, la grande marche nostalgique se met en branle. « C'est son meilleur album depuis vingt ans ! », nous assurera-t-on ici et là. Sauf que c'est pas vrai. Et que, finalement, on s'en fout un peu. Avec le Velvet, Lou Reed a révolutionné la face du rock. Depuis, il sort des disques souvent bons, mais bon...

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

McCartney, Reed : il faut convenir que l'existence actuelle de ces deux monstres sacrés repose exclusivement sur leur prestigieux, leur écrasant passé. Comme pour tous les artistes de cet acabit. Comment ne pas évaluer les dernières sorties de Isaac Hayes, Van Morrison, Françoise Hardy, Bob Dylan, Aretha Franklin, Randy Newman, Jimmy Cliff, Kraftwerk, Ray Davies, Curtis Mayfield, Pink Floyd, Burt Bacharach, Holger Czukay, Burning Spear, Paul Simon, etc., à l'aune de leurs chefs-d'œuvre passés ? Et comment ne pas alors chialer une splendeur fanée ? C'est Brel qui le chantait « Les vieux ne parlent plus, ou alors seulement, parfois, du bout des yeux ; même riches ils sont pauvres, ils n'ont plus d'illusions. » C'est vache, mais souvent vrai. La plupart de nos héros qui n'ont pas (comme Brel) disparu avant de décliner sont pour nous passés par pertes et profits. On a donc décidé de ne plus parler de Brian Wilson et de Michel Legrand qu'au passé. C'est le premier cas de figure de la vieillesse : le naufrage. Après une certaine date, certains artistes deviennent inutiles, voire pitoyables.

Cependant, deux autres cas de (bonnes) figures existent : le vieux qui fait du yoyo. Un coup, on se dit que ça y est, il est devenu sénile, il faut le mettre à l'hospice. Et puis non, dix ans plus tard, il fait un retour remarquable. Avant de rechuter, de revenir, etc. En ce moment, Neil Young a la côte. Il y a quinze ans, tout le monde lui chiait dessus. A partir de 1983, Bowie s'est mis à faire de la soupe. On a fait une croix dessus. Mais l'animal, depuis quatre ans, effectue un retour flamboyant de créativité. La deuxième espèce de bon vieux est celui qui parvient sans cesse à se renouveler, en s'adaptant à son époque. Et celui qui creuse avec splendeur le même sillon depuis ses débuts, imperméable aux ressacs de modes éphémères. Manset fait partie de la deuxième catégorie : il parvient à faire rimer ancienneté avec éminence et constance.

Document 9 : Passage des *Inrockuptibles* à un rythme hebdomadaire.

(non signé), "Chers lecteurs", *Les Inrockuptibles* 62 (hiver 1995), encart p2-3

Chers lecteurs,

Nous rêvions d'un journal lorsque nous avons sorti notre premier numéro. Nous en rêvons toujours : à partir du 15 mars 9 5 , il sera hebdomadaire et s'appellera *Les Inrockuptibles*.

Cette métamorphose est l'aboutissement de trois années de travail et d'une réflexion qui a vu naître une certitude : aujourd'hui, impossible de se contenter d'être un spectateur détaché, trop confortablement installé dans son rythme mensuel. Devenu adulte, notre journal réclame plus de prise sur le quotidien : il s'agit toujours de choisir et de proposer, mais aussi d'enflammer et de s'engager plus concrètement sur les domaines de création qui nous nourrissent. La musique, le cinéma, le livre ayant choisi l'arène hebdomadaire comme terrain de jeux, descendons-y.

Propriétaire indépendant de son titre, la jeune équipe de journalistes qui fabrique *Les*

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Inrockuptibles ne peut se retrouver dans l'apathie, voire la démission de ses aînés et cousins. En revanche, elle partage avec vous une expérience culturelle commune. En imaginant de nouvelles fonctions pratiques indispensables à notre génération, notre hebdomadaire ne sacrifiera pas pour autant à la mode de l'information fast-food et refusera le néant de l'industrie des loisirs. Il délivrera ce qui a affirmé la personnalité des *Inrockuptibles*: identité photographique et visuelle, entretiens approfondis, révélation de talents et de mouvements en devenir, partis pris critiques, subjectivité revendiquée.

Cette nouvelle aventure des *Inrockuptibles* témoigne de notre volonté de rester en alerte, de cultiver notre indépendance d'esprit et l'ardeur de nos choix. Elle témoigne aussi de notre foi en l'écrit pour ses qualités de nuance, de mémoire et de réflexion, notamment face à la prétendue toute-puissance de la télévision.

A l'idée de culture comme savoir, la modernité oppose la culture comme pratique: un mode d'emploi du monde au quotidien. Ce que nous proposerons, à partir du 15 mars, chaque semaine.

Document 10 : Rock et bon goût.

Williams, Patrick, "Eloge de la vulgarité (presque)", *Technikart* 43 (juin 2000), p80.

Son gros cul gonflé par la croissance, notre société lâche des pets impressionnants. Partout se hume une vulgarité décomplexée, impensable il y a encore quelques années. Dans l'hallucinante dernière publicité Celio (notre photo d'ouverture), un vieux libidineux et un jeune play-boy se retrouvent flanqués de bimbos en soutien-gorge comme si on retournait à la bonne vieille réclame d'antan: « Tu veux vendre ? Mets des putes! » Et l'on ne parlera pas des clips MTV, des pétasses de 15 ans qui hantent les rues et nos pensées ou de cette phrase qui accompagne le disque de la rappeuse K-Roll : « L'album événement de la rappeuse qui s'en bat le clit' ». Eh beh...

Partout, le sexe le plus racoleur, la frime la plus premier degré tiennent le haut du pavé. Coincé entre les ghettos de Los Angeles et les hôtels de Moscou, l'imaginaire occidental semble se réduire ces jours-ci à la figure de la pute et du mafieux, comme si la vie était devenue un film de Scorsese. (…)

Un bon goût à gerber

Face au vulgaire, la première réaction, compréhensible, est celle du moralisme. Défendre systématiquement le sérieux, l'exigence, la qualité. Faire l'éloge de la lenteur, de la retenue. Exhumer des écrivains antifascistes roumains ; exalter des petits génies intègres du rock indé US ou de l'électronique allemand; plébisciter Pierre Bourdieu et Jean Echenoz, Daniel Scheidermann et Anna Galvada, Everything but the Girl et Elliott Smith ; célébrer tout un minimalisme austère et esthétisant où la middle-class blanche et inadaptée exprime son spleen et sa sensibilité. Dernier exemple en date, l'impeccable journaliste Cyril Frey propose *le Livre de la paresse* (Editions n°1), ouvrage composé d'extraits de classiques, de Héraclite à Proust pour « interrompre un instant la course

despotique des urgences artificielles ». Mouais.

Malheureusement, cet humanisme bien tempéré ne convainc guère. Il sert moins, semble-t-il, à penser le monde qu'à s'en abstraire, faisant de la culture une sorte de retranchement pépère au milieu du chaos, à la manière de ces gens qui habitent de jolies maisons à la campagne, remplies de livres et de fleurs, mais qui ne mettent jamais les pieds en ville. S'est développée ces dernières années toute une culture petite-bourgeoise du bon goût, sage et tiède, quine peut satisfaire. Car elle nie ce besoin de fête et de dépense, de luxe et de hennissements qui s'empare de nous chaque fois qu'on feuillette *Hot Vidéo* ou *le Chant de la machine*, BD qui raconte l'histoire de la house. Toute cette part maudite, comme disait l'autre. Il semblerait que ces moralistes n'ont pas de corps.

Mais il y a pire. Replié sur lui-même, le bon goût confine à la peur de l'autre, à la haine de classe. Aujourd'hui, on assiste à des jugements effarants fondés sur la seule cotation artistique des choses. Confrontés aux phénomènes culturels les plus explosifs du moment (rap français, littérature gay, techno hardcore, squats d'artistes...), des gens très bien vous disent négligemment: « Mais c'est pas un peu pourri ton truc ? » Après la tyrannie des bien-pensants, celle des bien-sentants. Ainsi le « bon goût » se révèle aussi ridicule et vain que le « mauvais goût » contre lequel il était censé se définir. Se sentir différent parce qu'on écoute Massive Attack, qu'on lit Patrick Modiano ou qu'on va se faire chier, assis, à un concert de rock indé, quelle vulgarité !

La musique « pop » en ce moment n'est pas loin de ce que disait Nick Colin des années 50, dans *A Wop Bop A Loo Bop A Lop Bam Boom* : « Pendant trente ans, il avait été impossible de faire son trou si on n'était pas blanc, lisse, bien élevé et bidon jusqu'à la moelle – et voilà que tout à coup, on pouvait être noir, rose, idiot, délinquant, taré ou trimballer toutes les maladies de la terre et ramasser quand même le paquet. Il suffisait de se pointer et de savoir provoquer le frisson. »« Blanc, lisse et bidon » : ne serait-ce pas la nouvelle musique électronique ? La pop alanguie de nos nouveaux chanteurs dépressifs ? « Noir, rose et idiot » : ne serait-ce pas les pétasses de Destiny's Child, l'attitude déjantée du rapper Ol' Dirty Bastard ? Lequel n'est pas ce clown frimeur et provoc' que certains voudraient voir. Mais un authentique vulgaire, comme les grands chanteurs de blues, provocants et facétieux, ivrognes et scandaleux, entre Leadbelly et Screaming Jay Hawkins. Ainsi le rock'n roll n'a-t-il pas été autre chose que l'apparition d'un frisson, parodiant et atomisant la culture « sérieuse » et « adulte ».

Bon mauvais goût

Le rock'n'roll, voilà ce qu'il nous faut. Du moins son équivalent actuel. Chercher avec délectation le vrai mauvais goût, réhabiliter ce qui est considéré comme mineur, méprisable, commercial, bon pour la plèbe par les gens de goût (le signe du mépris est le signe de la vie). Fourrager dans la fange du R&B pour y trouver des pépites musicales comme Destiny's Child ; surfer sur le Net pour y saisir la nouvelle sous-culture trash et populaire (votre voisin est le nouveau Divine) ; prendre la défense de Victor Ward, le héros de *Glamorama*, de Lolo Ferrari, cette sainte moderne, des soirées où il n'y a pas d'open bar. Bref, réhabiliter un certain nombre de choses qui véhiculent une esthétique « vulgaire », tout simplement parce que c'est vivant, drôle, que cela va à l'encontre de l'esthétiquement correct colporté par la presse de qualité.

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

Cette démarche ne consiste pas à instaurer un ultime snobisme. Mais plutôt à affirmer sa liberté : ne pas être un simple consommateur culturel, qui achète selon son degré d'éducation (Vous êtes en BEP ? Vous aimez Destiny's Child. Vous avez bac +4 ? Vous aimez Massive Attack). Mais réhabiliter son goût, sa sensibilité (forcément étrange, excentrique). La gratuité de ses opinions. Nous ne voulons pas de la vulgarité à la mode, image banalisée de la pute et du fric. Mais nous ne voulons pas non plus du bon goût, où l'on se « croit » quelque chose. A propos: la pub Celio serait très bien si ce jeune garçon montrait son anus.

Document 11 : Démêlés d'un journaliste avec une attachée de presse.

Dahan, Eric, "Red Hot Chili Peppers" (extraits), *Rock&Folk* 337 (septembre 1995), p46-55

"La séance photo est annulée", annonce tout de go Sue Wildish, responsable de la coordination internationale de Wamer dans la Villa 2 East, à l'ombre du drame qui vient de se produire. Embarrassant. Dix minutes plus tôt, Anthony vient d'annuler la séance photo avec l'Allemagne. Sue Wildish, vaguement paniquée, annonce aux journalistes et photographes encore en lice en cette fin d'après-midi: "Bon, ils ne sont pas fous, c'est seulement qu'ils ne veulent pas de photos *corporate rock*." On croit rêver. Un groupe signé par Warner, major officiellement maffieuse depuis une certaine enquête dans *Vanity Fair* et le livre *Hit Men*, installé pour quelques jours dans des suites à trois briques la journée, qui parle de *corporate rock*...

(…) Il est 15 h 35 (soit plus de vingt-cinq minutes de retard sur l'horaire prévu) quand Sue, délaissant ses habituelles manières de femme d'affaires courroucée au bord d'exploser, fait signe de la suivre... On traverse le jardin pour rejoindre la suite réservée pour les interviews. Sue, visage soudainement épanoui - en pincerait-elle pour Anthony, comme elle en a ostentatoirement pincé pour Michael Stipe la saison passée ? - mais très ferme.

Dans l'immense salon en crépi blanc, façon Ibiza, un demi-queue noir, des fauteuils drapés de couleur, une table basse, deux trois sculptures de métal et de bois... Sur le grand canapé, faisant déjà sa Garbo, Dave Navarro, nu sous sa salopette en jean, s'étire. Raide comme un i, regard vitreux semblant confirmer la rumeur selon laquelle Anthony Kiedis serait à nouveau en désintoxication - alors qu'il est officiellement "clean" depuis 88 - le chanteur des Red Hot a retrouvé son look de rebelle MTV, T-shirt flottant sur bermuda, fixité de la mâchoire entre sourire narquois et méfiance paranoïaque.

Anthony (sans doute briefé par Sue) lance tout de go : "Tu es bien le Fameux Eric ?"

Malaise, à quoi joue-t-on, là ?

"Je doute que vous ayez entendu parler de moi, vous devez confondre avec quelqu'un d'autre", lance-t-on en guise de réponse...

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

- Non je crois bien que c'est toi, le "célèbre journaliste"...

- Ecoutez je ne sais pas de quoi vous parlez, mais si on abordait plutôt la question des Red Hot Chili Peppers... (…) Dans l'une des chansons de cet album, consacrée à vos amis (*My Friends*), vous parlez d'eux, et l'on sent que vous parlez de toute une génération déprimée, à bout de souffle…

Sue Wildish fait alors son entrée: Hi... Hi (salut, salut -NdT)

Anthony et Dave: Hi...

Sue Wildish : Hi Hi, c'est fini...

- Je crois qu'il était prévu 40 minutes...

Sue Wildish : Vous avez déjà eu du temps en plus...

- Ecoutez, il n'est pas de mon intérêt de ne pas faire tourner mon Walkman enregistreur, et il se trouve que la cassette TDK de 46 minutes que je viens d'acheter est à peine entamée sur sa face B... Cela doit faire tout au plus une trentaine de minutes que nous parlons...

Sue Wildish se saisit rageuse de la cassette que nous lui tenons en guise de preuve et lance: "Tu me fais toujours le même coup." Puis c'est au tour d'Anthony Kiedis de vérifier... Il lance: "Tu sais, ils disent que ça fait 46 minutes mais ça fait plus, ils disent jamais la vérité ces gens-là."

Malaise. Non seulement l'argument "on nous cache tout, on nous manipule" est des plus beaufement paranoïaques, mais ces mots sont exactement les mêmes que ceux de madame promo Warner, interrompant il y a six mois notre entretien d'une heure avec Michael Stipe l'an dernier, en faisant une entrée toute aussi cavalière au bout dé 35 minutes et en se plantant là en nous regardant comme l'ennemi public N°1.

A l'époque, la dame s'était aussi saisie de notre cassette Sony d'une heure à la face B toute aussi peu entamée. Michael Stipe, conscient de l'effet désastreux laissé par ces manières d'interrompre les conversations comme si les journalistes étaient de simples Walkman-enregistreurs au service des maisons de disques, était venu nous rejoindre ensuite dans le couloir pour continuer un semblant de conversation. Anthony Kiedis, au lieu, comme n'importe quel Mick Jagger ou David Bowie, de lâcher un "Encore cinq minutes" de politesse, préfère nous regarder comme un merlan frit : "Ah bon t'as pas assez, t'aurais voulu plus... ?"

Les yeux de l'attachée de presse renvoyant le même écho de poisson mort, dans ce grand Empire des signes vides ne renvoyant plus à rien qu'à des simulacres de poses, d'attitudes et de grimaces qu'est devenu le rock alternatif US.

Vaguement écœuré, on quitte les lieux. Dave et Anthony, quelque peu mal à l'aise, se lèvent et insistent pour nous serrer la main.

Dehors le jardin inondé d'un soleil aveuglant, la piscine déserte, le temps de nous diriger vers Tower Records sur Sunset où nous tombons sur notre sympathique confrère des *Inrockuptibles*, Emmanuel Tellier, confiant lui aussi sa déception, comme il l'avait écrit l'an dernier dans son article sur REM. Sentiment de frustration devant ce qui reste inexplicable. Ne sommes-nous pas tous venus par intérêt pour ce groupe ? N'est-il pas

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

préférable d'en donner une image au moins positive ? (…)

L'envie de détruire la cassette de l'interview pour conjurer l'escroquerie n'est pas loin dans le Boeing qui survole la nuit atlantique. Tandis que reviennent en mémoire comme dans un cauchemar des phrases qui laissent désormais résonner toute la profondeur de leur cynisme. Sue sur la terrasse lançant aux photographes: "No corporate rock shoots (pas de photos rock conventionnelles)"... Le groupe insistant sur sa vie en marge des conventions, pour s'avérer aussi alternatif en définitive qu'une Mariah Carey qui, elle au moins, doit savoir que la politesse enjoint de laisser les gens terminer une conversation et ne pas l'interrompre brutalement en laissant une question inachevée.

Paris, fin Juillet, Canicule

A Paris, nouveau branle-bas de combat à la Warner. Où l'on a beaucoup plus envie d'être compréhensif. Warner tente l'explication avec Miss Wildish qui aurait répondu: "Oui j'ai beaucoup de problèmes avec ce journaliste." Mais quand Warner France, effaré, débloque en haut lieu vingt minutes supplémentaires avec Flea, elle rétorquera : "Débrouillez-vous avec Warner LA, ça ne me concerne plus." (…)

Document 12 : Etude américaine de 2004 sur l'impact du peer-to-peer sur les ventes de disques.

Borland, John, "Étude: le peer-to-peer n'aurait qu'un impact limité sur la baisse des ventes de CD", CNET News.com (31 mars 2004).

http://www.zdnet.fr/actualites/internet/0,39020774,39147484,00.htm

Prenant le contre-pied de nombreuse études, généralement commanditées et financées par l'industrie du disque, deux universitaires américains affirment que les téléchargements de fichiers musicaux contribuent peu au ralentissement des ventes d'albums.

SAN FRANCISCO – Une étude universitaire américaine (*), dont les résultats ont été publiés lundi 29 mars, conclut que le téléchargement "peer-to-peer" ne joue qu'un rôle minime dans la diminution des ventes de CD.

L'étude a été réalisée par deux professeurs: Felix Oberholzer de la Harvard Business School, et Koleman Strumpf de l'université de Caroline du Nord à Chapel Hill. Pour les besoins de leurs travaux, ils ont analysé les téléchargements de fichiers musicaux pendant 17 semaines, au cours de l'année 2002. Ils ont ensuite mis en correspondance les données sur ces transferts de fichiers avec les réelles performances des ventes des mêmes chansons et albums. Ils ont ainsi constaté que les échanges de fichiers, même à un niveau élevé, semblaient se traduire par un impact sur les ventes d'albums «statistiquement proche de zéro».

«Nous avons découvert que le partage de fichiers n'avait eu qu'un impact limité sur les ventes de disques», rapporte les auteurs. «Bien que des téléchargements se

produisent à grande échelle, la majorité des utilisateurs sont des individus qui n'auraient pas acheté l'album, même en l'absence du partage de fichiers.»

Cette étude est, à notre connaissance, la modélisation économique la plus détaillée sur des données directement issues des réseaux de partage de fichiers. Elle va, à coup sûr, raviver le débat sur les effets des logiciels populaires comme Kazaa ou Morpheus sur une industrie du disque en perte de vitesse.

Concurrence accrue des marchés du DVD et des jeux vidéo

Les grandes maisons de disques ont vu leurs ventes chuter ces dernières années et ont accusé les téléchargements gratuits de musique d'être en grande partie responsables de leur perte de revenus. D'autres ont mis en avant des facteurs supplémentaires, tels qu'une baisse des dépenses des ménages pendant la récession et une concurrence accrue d'autres formes de loisirs comme les DVD et les jeux vidéo; ces deux secteurs ayant enregistré une croissance sur la même période.

Les responsables des systèmes d'échange de fichiers se sont réjouis de cette étude, espérant qu'elle inciterait les dirigeants des maisons de disques à utiliser des réseaux peer-to-peer pour distribuer la musique. «Nous sommes favorables aux recherches pertinentes dans l'industrie croissante du peer-to-peer, et cette étude semble avoir couvert un terrain intéressant», a déclaré Nikki Hemming, P-DG de Sharman Networks, la société australienne qui a racheté Kazaa. «Vous imaginez le potentiel si l'industrie du disque coopérait réellement avec des sociétés telles que la nôtre, au lieu de nous faire la guerre?»

Les deux chercheurs ont utilisé les fichiers "logs" (de connexion) de deux serveurs OpenNap fin 2002, pour observer environ 1,75 million de téléchargements sur 17 semaines. Cet échantillon a permis d'obtenir d'intéressantes données comportementales et économiques. Ainsi, les chercheurs ont constaté que l'utilisateur lambda ne s'était connecté que deux fois sur cette période, téléchargeant 17 chansons environ. Certaines personnes ont, toutefois, largement dépassé cette moyenne; un internaute se serait ainsi connecté 71 fois, téléchargeant plus de 5.000 fichiers musicaux.

Selon l'étude, 5.000 téléchargements d'un album annulent la vente d'un CD.

Felix Oberholzer et Koleman Strumpf ont restreint leur base en choisissant, au hasard, un panel de 500 albums à partir de l'évolution des ventes de divers genres musicaux; ils ont ensuite comparé les ventes de ces albums avec le nombre de téléchargements correspondants. Même dans la version la plus pessimiste de leur modèle, ils ont découvert qu'environ 5.000 téléchargements d'un même album créerait un manque à gagner équivalent à la vente d'un seul CD physique. Aussi, malgré les proportions phénoménales qu'ont pris ces téléchargements dans le monde, ceux-ci ne contribueraient que pour une infime partie à la baisse des ventes d'albums au cours des dernières années, rapportent les chercheurs.

Leurs données semblent même montrer que les téléchargements pourraient avoir un léger impact positif sur les ventes d'albums phare, ajoutent-ils. Leur étude n'aura certainement pas le dernier mot dans cette affaire. De précédentes analyses ont montré que le partage de fichiers avait aussi bien des effets positifs que négatifs sur les ventes de

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

disques.

Le syndicat des maisons de disques américaines, RIAA (Recording Industry Association of America), s'est empressé de rejeter ces résultats, les jugeant incohérents avec leurs propres données. «De très nombreux groupes et analystes très respectés, dont Edison Rester, Forester et l'Université du Texas, entre autres, ont tous déterminé que le partage illégal de fichiers avait un impact nuisible sur les ventes de CD», martelle Amy Weiss, porte-parole de la RIAA. «Nos propres études montrent que les personnes qui téléchargent le plus de fichiers sont celles qui achètent le moins de CD.»

* À lire en anglais: "The Effect of File Sharing on Record Sales - An Empirical Analysis", mars 2004 - fichier PDF, 360 Ko. (http://www.unc.edu/~cigar/papers/FileSharing_March2004.pdf)

Document 13 : Une nouvelle pop culture ?

Nassif, Philippe, "La nouvelle pop attitude", *Technikart* 46 (octobre 2000), p89-103.

Alléluia, la nouvelle pop culture est née ! son nom de baptême : l'offshore. voici, en exclusivité dans *Technikart*, son évangile en sept versets (…) appelés à inventer les années 00.

verset 1 : la fin

Automne 2000 : un sentiment désabusé plombe l'Occident en général et la rédaction de *Technikart* en particulier. La pop culture - c'est vous qui la vivez, c'est nous qui en vivons - accuse un gros coup de barre. Le constat, perceptible depuis plusieurs mois, est devenu incontournable avec la rentrée de septembre. Délaissant son habituel lot de nouveau, de désirs, de surprises, l'automne laisse place à une vérité aux allures de mot de passe inutile, « Quand est-ce que ça commence ? » De fait, « ça » ne démarre pas. Ainsi, hormis le second degré distant de Frédéric Beigbeder (*99 francs*), les livres « littéraires » occupent le haut du pavé, loin du grand frisson provoqué l'an dernier par l'autofictionnel *Nicolas Pages* de Dustan (mœurs gay, culture house, écriture Inspirée de la science comportementale) ou les impressionnants Maurice Dantec et Michel Houellebecq (ésotérisme, physique quantique, biologie fondamentale, apocalypse). Question musique, s'il est possible de glaner à droite ou à gauche des pépites plus (Goldfrapp) ou moins (Leila) convaincantes, aucun mouvement ne se dégage quand, l'an dernier, la house nous passionnait encore en assumant enfin ses racines black soul, funk et disco - avec Alex Gopher en France, Basement Jaxx en Angleterre ou Madkatt Courtship aux Etats-Unis.

Plus généralement, une humeur enfantine, un désir de jouer avec le monde et de s'en jouer à l'occasion, baignait l'air du temps. Mais, cet automne, de pathétiques employés de start-up ahanent sur une trottinette et nous inspirent une mélancolie dénuée de poésie, une excitation sans enthousiasme. Il n'y a qu'à voir le cynisme délicat avec lequel les rédactrices de mode tentent actuellement de nous vendre une tendance « punk »

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

méchamment affectée, que ce soit le londonien *The Face* ou le nauséeux *Jalouse* (« Urgence : devenez glam-punk », la bonne blague).

La pop culture, née à la fin des années 50 avec l'invention du rock, de la société de consommation et de l'adolescence, a toujours été un combat de catch entre la marchandise et le désir. Mais, aujourd'hui, l'appétit a disparu. Et derrière l'enchaînement inébranlable du nouveau, ne s'agite plus que la marchandise. La pop culture, cet automne, tourne à vide.

Verset 2 : le vertige

Les mouvements subculturels nés au creux des années 80 - le hip hop, les raves, la house, le skate - ont nourri des sons, des visions, des gestes inédits. Mais ils sont désormais digérés par les instances marketing. Vidés de leur substance, coquille sans désir, pur signe. Les anciens étudiants en école de commerce - pour qui le summum du cool était une paire de Doc Marten's et une compil' de Bob Marley - se sentent aujourd'hui autorisés à se fringuer streetwear parce que c'est « jeune », écouter du 2-step sur leur I-Mac vert pomme parce que c'est « neuf » et lire Houellebecq parce que c'est « fun ». Mais le vertige et l'effroi - celui qui pouvait nous saisir au cœur d'une rave ou à la lecture des Particules élémentaires -, le désir et les nouvelles possibilités de vie ont été neutralisés.

La culture jeune est devenue la bande-son d'une vie sociale anesthésiée. Nul regret, ni étonnement : tout mouvement, forme, ou attitude surgit brutalement, connaît une acmé, avant de dépérir à une vitesse visiblement de plus en plus grande. De ce point de vue, nous sommes à un moment comparable à celui du début des années 70 : après le meurtrier festival d'Altamont (Mick Jagger chante *Sympathy for the Devil* tandis qu'un Hell's Angel du service d'ordre poignarde un spectateur) et avant le pompeux rock progressif s'offrant en spectacle dans les stades. Avant, surtout, que ne déferlent le do-it-yourself punk et la vague disco, ces deux mamelles de la pop culture des 90's.

Verset 3 – l'attitude

Il est possible de porter un autre œil sur la situation. Regarder la moitié de la bouteille pleine, plutôt que la moitié vide. Et en conclure (la nouvelle vague succédant au ressac, et in versement) qu'une pop culture inédite est en train de s'inventer sous nos yeux. Pour l'instant, ça tient plus du terrain vague en friches que du jardin français : les mouvements (les rave, le hip hop, la glisse), les genres (la jungle, l'autofiction, le cinéma hongkongais), les idéologies (réactionnaire, progressiste) sont en déshérence, mutent, se mêlent, donnent lieu à de nouvelles entités. Meilleur exemple : le *Music* de Madonna (et de Mirwais) est un disque « R&B européen » - ça vient de sortir - franchement réactionnaire et jouissivement novateur, maladivement commercial et étrangement aventureux, accessoirement l'un des meilleurs albums de l'année.

En fait, nous baignons dans un incroyable maelström où tout s'hybride, où rien n'est encore arrêté. ü est étonnant de constater que, parmi les meilleurs disques de l'année, se glissent de la pop (Grandaddy) ou du rock (Programme) ou de la soul du plus mauvais goût (Lil' Kim) alors qu'il y a encore un an, un magazine comme *Technikart* n'avait d'oreilles que pour l'électronique.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

L'actuelle pop culture est un territoire en friche : impossible donc à cartographier. Mais au moins pouvons-nous nous munir d'une boussole. Puisque l'appartenance à une tribu, l'inscription dans un genre ou l'affiliation à un discours ne valent plus tripette, alors seule compte la posture sociale. L'Idéologie disparue, reste la bonne attitude. Nous en avons répertorié cinq : autodérision, glamour. hardcore, réenchantement et mystique. Soit des matrices paradoxales à travers lesquelles il est possible d'y voir un peu plus clair. Précision : si chacun de nous swingue en permanence et schizophréniquement d'une attitude à l'autre, force est de constater qu'il y en a une qui nous aimante plus que les quatre autres.

Verset 4 – le désastre

La pop culture est toujours politique. Elle est l'interface entre la jeune génération et l'ordre social. Capable de désigner, à qui veut l'entendre, de nouvelles façons d'être au monde. Ainsi, le premier âge de la pop culture - de l'apparition télévisée d'Elvis Presley en janvier 1956 au bal vénitien donné par Karl Lagerfeld au Palace en octobre 1978 - n'avait qu'un mot à la bouche : libération. Celle du corps (le sexe), de l'esprit (la drogue) et des instances disciplinaires (le rock'n'roll). La pop culture qui vient s'invente sur les ruines de ces rêves d'antan. Elle a hérité de son aînée une certitude : l'impossibilité même de la révolution. Surtout, elle se fonde sur une obsession : la conscience aiguë du désastre en cours. Son imaginaire est peuplé d'empoisonnement par OGM, de la solitude des corps évoluant librement, de la souffrance salariale. Et, pour seule perspective, une émeute, une épidémie, la chute de l'empire occidental. Sur son disque, le fantastique Présence humaine, l'écrivain Michel Houellebecq - cette popstar ultime - résume parfaitement l'esprit ambiant : « Nous avons existé telle est notre légende/Certains de nos désirs ont construit cette ville/Nous avons combattu des puissances hostiles/Puis nos bras amaigris ont lâché les commandes. »

Ainsi chacune des cinq attitudes proposées, entretient un rapport étroit au désastre. L'auto-

dérision l'affronte avec légèreté. Le glamour s'en imbibe jusqu'à l'overdose. Le hardcore le ressent douloureusement dans chacune de ses cellules. Le réenchanteur édifie de jolies choses à coups de carcasses d'ordinateurs dans un désert postapocalyptique. Et le mystique se donne pour mission de sortir l'humanité de son actuelle « semi vie » dans laquelle nous sommes et de provoquer l'avènement du Nouvel Homme.

Verset 5 – l'offshore

Depuis quelques saisons s'impose une évidence : l'underground, cette notion héritée du premier âge de la pop culture, est une coquille creuse. Tournant le dos à l'idée désormais superflue de libération à venir - notre principal problème n'est pas tant de se libérer que d'apprendre à domestiquer une liberté déjà conquise -, la jeune génération donne aujourd'hui naissance à une culture du désastre que nous pourrions baptiser « offshore » à l'image de ces stations de forage installées au larme des côtes territoriales. L'underground était une pratique souterraine se définissant essentiellement par opposition au système dominant. A la foi secrète et accessible, l'offshore est une façon de se poser à distance, ni pour, ni contre, ailleurs. La mystique de l'underground considérait tout succès

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

public comme suspect - on parlait alors de « récupération commerciale ». L'offshore joue sans complexe d'allers-retours entre la « scène branchée » et le « grand public », le geste gratuit et l'acte commercial, l'expérimentation et le mainstream. L'underground était paranoïaque, l'offshore est schizophrène. L'underground aboutissait à un enfermement de la tribu (d'où l'étouffement), l'offshore prise un nomadisme transversal (jusqu'à parfois oublier où il habite). Tendu vers la révolution, l'underground hérissait les dogmes. Inspiré par les insurrections, l'offshore ne jure que par les propositions.

L'un des plus beaux exemples nous est donné par l'ouverture régulière de squats par des artistes qui ne cherchent aucunement à s'attaquer à l'ordre social mais juste à le fuir en occupant des immeubles vides, alternant posture hardcore - la vie d'artiste - et intelligence médiatique sidérante - non content d'un pressbook glorieux (dont un portrait dans *Technikart* et une quatrième de couverture de *Libération*), Yabon, l'un des leaders du mouvement parisien, compte se présenter aux élections municipales.

Verset 6 – la passivité

L'underground tenait, d'abord, de l'idéologie. Voilà pourquoi il apparaissait parfois très chiant. L'offshore est avant tout une attitude. Voilà pourquoi il nous apparaît souvent très creux. On disait d'un punk qui se mettait à jouer de la variété qu'il « trahissait ». On dira d'un DJ qui passe de la jungle au 2-step, qu'il « évolue ». Résultat : si la culture underground s'accommodait de tocards, tant qu'il déclinait le catéchisme antidisciplinaire et le son en vogue, la culture offshore change la donne puisqu'il est aujourd'hui légitime de dealer avec une multinationale pour vendre des centaines de milliers de disques ou de sampler des musiques vieilles de vingt ans.

Conclusion : le péché premier de la culture offshore, ce n'est plus la « trahison » (il n'y a rien ni personne à trahir) mais la passivité. Puisqu'il n'y a plus de règle, de tribu, de genre à respecter. Ce qui importe avant tout, c'est la juste vibration, la belle nuance, la densité du propos. Il est possible d'entendre une voix forte et singulière dans le rock (Radiohead), le rap (Eminem), ou l'electro (Goldfrapp). Dans le film le plus fiche (Titanic) comme le plus fauché (Baise- moi). Et de constater que si Mos Def et Phœnix jouent sur le même terrain - la musique des années 70 et l'humour -, l'un sauve le rap américain tandis que l'autre plombe la pop française. Car Phœnix a du talent mais aucun enjeu. S'écoute avec plaisir, mais sans joie.

Verset 7 – le début

La conclusion ? Il n'y en a pas. Car nous n'en sommes qu'au début. Et nul n'est aujourd'hui en mesure de prédire à quoi ressemblera la pop culture offshore naissante. Là est l'excitation : nous vivons une époque extraordinairement ouverte. Un moment bouillonnant et imprécis, d'où surgiront le pire comme le meilleur. L'exemple le plus frappant est l'urgence avec laquelle la science et les sagesses ésotériques viennent aujourd'hui inséminer les livres d'un Dantec ou d'un Houellebecq. Plus important : il est aujourd'hui offert à notre génération la riche possibilité d'influer sur le murs des choses.

Cela n'a pas été vrai de tous temps. Ceux qui, âgés de 20 ans aux alentours des années 80, ont dû subir la tyrannie molle et satisfaite de la génération soixante-huitarde (ils n'avaient pas fait la « Révolution ») étaient condamnés à bricoler dans la clandestinité et la dispersion - le rap ou la techno quand il n'était que genres musicaux épars - ou à

Copyright MANSIER Thomas et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est

cultiver un spleen désengagé - The Cure, Leos Carax, Philippe Djian.

Au contraire, notre génération - les plus ou moins de 30 ans - donne le tempo de la pop culture. Car si nous subissons encore aujourd'hui les oukases de la génération 68, nous passons outre. On respecte les grands frères mais on tue les parents. Le meilleur exemple - le plus extrême - est sans doute offert par Virginie Despentes. En signant un film radical, *Baise-moi*, la néoféministe punk a ni plus ni moins été rendue coupable d'un acte de terrorisme. Car de la même façon que le but d'une action terroriste est d'amener à montrer, sous son masque humaniste, la nature policière de l'Etat - remember Vigipirate -, Despentes est parvenue à faire sortir de ses gonds la génération 68, amenant un gentil journal comme *le Nouvel Observateur* à lui consacrer une couverture pathétique : « Sexe, violence, le droit de dire non. » Il y a encore cinq ans, les élucubrations de Despentes auraient été purement ignorées par la génération 68 - « Tu es jeune, tu es révoltée, c'est normal. » Ce n'est plus le cas. Visiblement, certains commencent à avoir chaud aux fesses. Preuve, s'il en fallait encore une, que la pop culture se prépare à un retour de flamme.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.